A. GRABAR · LES MANUSCRITS GRECS ENLUMINÉS DE PROVENANCE ITALIENNE (IXe-XIe SIÈCLES)

Bibliothèque des Cahiers Archéologiques
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION D'ANDRÉ GRABAR ET DE JEAN HUBERT
VIII

André GRABAR

Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne

(IXe-XIe siècles)

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ÉDITIONS KLINCKSIECK
PARIS
1972

Bibliothèque des Cahiers Archéologiques

Sous ce titre est publiée une collection d'ouvrages qui, placée sous la direction de MM. André Grabar et Jean Hubert, comme les *Cahiers Archéologiques,* réunit des études concernant l'archéologie et l'histoire de l'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Ces études se réclament ainsi du même domaine que les articles publiés dans les *Cahiers Archéologiques,* mais elles ont beaucoup plus d'ampleur. Il s'agit généralement de monographies et plus exceptionnellement de recueils de recherches moins considérables, mais qui obéissent à une inspiration commune. Plusieurs de ces livres sont des Thèses de doctorat ès-lettres ou de 3ᵉ Cycle.

Volumes parus :

Tome I. — Suzy Dufrenne (1966). — *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age,* I, Pantocrator 61, Paris. Grec 20, British Museum add. 40731. 23 × 31 cm, 66 pages, 60 planches en noir (219 fig.) et 2 planches en couleurs (13 fig.).

Tome II (1968). — *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age.* Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples. 23 × 31 cm, 248 pages, 232 figures.

Tome III. — Gordana Babić (1969). — *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programme iconographique.* 23 × 31 cm, 192 pages, 135 planches.

Tome IV. — Suzy Dufrenne (1970). — *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra.* 23 × 31 cm, 81 pages, 35 planches, 89 figures et dessins.

Tome V. — S. Der Nersessian (1970). — *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age,* II. Londres, Add. 19352. 23 × 31 cm, 118 pages, 119 planches dont 1 en couleurs, 334 figures.

Tome VI. — Tania Velmans (1971). — *Le Tétraévangile byzantin de la Laurentienne,* Laur. VI, 23. 23 × 31 cm, 56 pages, 301 figures en 64 planches.

Tome VII. — A. Khatchatrian (1971). — *L'architecture arménienne du IVᵉ au VIᵉ siècle. Répertoire des monuments.* 23 × 31 cm, 126 pages, 176 figures en 40 planches.

Volumes en préparation :

Tome IX. — J. Lassus. — *Le Livre des Rois de la Vaticane (Vatican. grec 333)* (à paraître en 1972).

Tome X. — T. Velmans. — *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age.* Tome 1 (à paraître en 1973).

Tome XI. — Y. Christe. — *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV), origines et développement d'une image de la seconde parousie.*

Tome XII. — N. Thierry. — *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce,* 2ᵉ série. — *Centres de Maçan et Çarnşin.*

Archéologie paléochrétienne :

Geneviève Moracchini-Mazel (1967). — *Les monuments paléochrétiens de la Corse.* 23 × 31 cm, 176 pages, 142 planches, 3 plans.

Bibliothèque des Cahiers Archéologiques

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION D'ANDRÉ GRABAR ET DE JEAN HUBERT

VIII



André GRABAR

Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne

(IXᵉ-XIᵉ siècles)

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ÉDITIONS KLINCKSIECK

PARIS

1972

INTRODUCTION

Nous consacrons cette étude aux peintures — miniatures et ornements — qui décorent les manuscrits grecs d'Italie, c'est-à-dire copiés et enluminés en Italie, en nous limitant à la seule période — IXe, Xe, XIe siècles — pour laquelle nous disposons d'un nombre assez élevé de ce genre de manuscrits [1]. En effet, on ne saurait citer aucun exemple de manuscrit grec enluminé qui serait antérieur au IXe siècle et d'origine italienne certaine. Quant aux manuscrits grecs enluminés issus d'ateliers italiens, mais postérieurs au XIe siècle nous en connaissons certes un certain nombre, mais ils sont moins soignés, et le témoignage de leur art — on verra pourquoi — a beaucoup moins d'intérêt historique. On devrait peut-être faire une exception pour l'illustration du Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid, que nous croyons avoir été réalisée au XIIIe siècle dans le royaume de Naples, en Sicile ou sur le continent. Mais de toute façon il s'agirait d'une œuvre isolée. A cette époque avancée, les enluminures des manuscrits grecs d'Italie sont généralement d'un art rustique et provincial que l'historien de l'art serait en droit de négliger.

Tel n'est pas le cas des peintures dans les manuscrits grecs d'Italie des IXe, Xe et XIe siècles. A notre avis, ces œuvres créées dans un pays d'Occident par des artistes grecs ont cet intérêt de puiser à la source hellénique-byzantine et simultanément à la source latine-carolingienne et italienne. Ces œuvres nous font connaître en particulier ce que des peintres grecs fixés dans un pays de traditions latines pouvaient emprunter à l'art qui les entourait, mais aussi ce que cet art latin, tel qu'on le pratiquait de leur temps en Italie, pouvait tirer de la leçon fournie par ces œuvres grecques « d'outre-mer » (du point de vue hellénique).

Pour une tout autre raison aussi, les peintures dans les manuscrits grecs d'Italie méritent d'être examinées de plus près. Tandis que, faute de colophons, on n'arrive généralement pas à préciser le lieu d'origine d'un manuscrit byzantin et encore moins à localiser tel manuscrit illustré ou à circonscrire dans l'espace une école régionale de peintures dans les livres, cela peut se faire pour les manuscrits grecs provenant d'Italie. C'est bien la seule province d'art grec médiéval qu'il est dans nos moyens de reconnaître, et de séparer du reste des manuscrits grecs enluminés, ceux qui ne remontent pas à des ateliers d'Italie. D'où cet intérêt plus général de l'œuvre grecque d'Italie : elle nous offre une possibilité d'isoler les produits d'une « école » régionale, d'en définir les caractères et même de suivre leur sort, pendant deux ou trois siècles. Il convient cependant d'ajouter immédiatement : les ateliers grecs qui ont réalisé les manuscrits enluminés que nous verrons n'appartiennent en fait, ni à une même ville ni à une même région (dans le sens le plus étroit de ce terme) ; ils proviennent de *scriptoria* monastique ou urbains, qui se trouvaient tant à Rome (probablement) et à Grotta Ferrata près de Rome, qu'à Capoue, à Salerne, à Reggio et dans d'autres lieux de Calabre, en Basilicate, et en Sicile. Autrement dit, ces *scriptoria* étaient disséminés sur un espace considérable qui, en fait,

1. A. GUILLOU, *Les populations grecques de Calabre et de Sicile au Moyen Age*, dans *Actes du XIIe Congrès intert. des Études byzantines à Ochrid*, Belgrade, 1964, t. II, p. 139-148 ; autres études du même auteur, dans *Eremitismo in Occidente*, p. 355-379, dans *Mélange de l'École française de Rome*, 75, 463, 79-100 et 78, 1966, p. 439-465. A. PERTUSI, dans *Eremitismo in Occidente*, p. 382-426. L.R. MENAGER, dans *Rev. Hist. Eccles.*, 53, 1958, p. 742-774 et 54, 1959, p. 5-40. Vue d'ensemble sur la bibliographie récente de l'histoire du monachisme italo-grec, v. E. PATLAGEAN, dans *Riv. di storia della chiesa in Italia*, XXII, I, 1968, p. 146-166. A Rome, entre le VIIe et le Xe siècle, on comptait plus de dix couvents grecs. C'est au IXe siècle qu'ils étaient le plus nombreux. Avec ceux dits Anestarii et Caesarii in Palatino, le monastère Saint-Sabas (Sabae) était le plus important. C'est là qu'on pourrait fixer par hypothèse le *scriptorium* auquel on doit les manuscrits illustrés que nous croyons d'origine romaine (Vatican. grec 749, Ambros. 49-50, Paris. grec 923). Cf. G. FERRARI, *Early Roman Monasteries*, Città del Vaticano, 1957.

comprend plusieurs provinces. A l'époque de ces manuscrits, ces régions appartenaient même à des formations politiques différentes, et le milieu social à l'usage duquel les divers manuscrits avaient été confectionnés, n'était pas le même.

Mais ceci étant dit, il convient de retenir que cette diversité des conditions dans lesquelles ces manuscrits avaient vu le jour ne mettait pas en cause le trait fondamental qui les rapprochait, à savoir la langue grecque qui leur était commune. Quelle que soit la ville ou le monastère d'Italie où était installé le *scriptorium*, c'était un atelier qui était entre les mains de Grecs, voire de Grecs lettrés et de ce fait instruits conformément à une tradition hellénique. Il serait évidemment impropre de parler d'un art grec « colonial » puisque des populations grecques étaient établies en Italie méridionale depuis la haute Antiquité. Mais l'érudition moderne, comme on sait, tend à souligner l'importance d'une nouvelle colonisation par des Grecs des provinces italiennes que l'Empire byzantin avait reconquis sur les Arabes et les Longobards au IXe siècle : l'art de ces Grecs installés en Italie depuis peu pourrait donc être comparé à un art d'importation, auquel les Grecs d'« outre-mer » devaient certes tenir fermement, mais qui sans racines dans le pays était forcément plus ouvert à des influences venant des œuvres latines ambiantes. Ce sont ces deux facteurs qui, malgré la dispersion relative des *scriptoria*, assurent une certaine unité aux peintures que nous étudierons. En bref, ce qui distingue toutes ces peintures, c'est le fait de décorer des manuscrits de langue grecque et de perpétuer des usages et des formes de l'enluminure byzantine de l'époque, tout en accueillant un nombre variable d'apports de l'enluminure latine contemporaine ou légèrement antérieure. Aussi, c'est la présence simultanée de ces caractéristiques qui nous servira à reconnaître un œuvre de provenance italienne, et l'ensemble des produits de l'art grec particulier à la « région » de l'Italie.

Il serait sûrement risqué d'appliquer les mêmes considérations à l'œuvre supposée d'autres régions byzantines. Car les conditions dans lesquelles l'art grec avait été pratiqué en Italie étaient manifestement très particulières. Sans les déclarer typiques, les traits de régionalismes discernables dans les enluminures grecques d'Italie, peuvent nous aider à comprendre la nature d'un art régional d'obédience byzantine et les changements auxquels il peut être soumis, en fonction du temps ou des facteurs religieux ou sociaux voire économiques. Une particularité des peintures dans les manuscrits grecs d'Italie peut favoriser ce genre d'observations plus générales : ces manuscrits sont très rarement décorés de peintures narratives qui formeraient de petits tableaux, mais surtout d'en tête et d'initiales plus ou moins riches. D'ordinaire, les historiens de l'art concentrent leur attention sur les petits tableaux, et en étudient les formes, l'iconographie et l'histoire, domaines qui ne concernent que ces images, mais indépendantes du manuscrit où elles sont reproduites. L'étude des portraits des évangélistes ou des images des événements évangéliques suit d'autres chemins que l'étude des manuscrits où on les trouve. Le même atelier de manuscrits de luxe y introduit des images qui relèvent de modèles d'origine différente, mais le décor ornemental, les vignettes, les initiales historiées peuvent être les mêmes dans tous les livres copiés dans le même atelier sans égard au contenu de ceux-ci. Ce sont les analyses de ce décor peint — si on arrive à les conduire avec méthode — qui devraient nous permettre de formuler les conclusions les plus objectives, quant à l'origine des manuscrits sans colophon. Des tentatives dans cette direction ont été faites récemment pour les initiales de certains ateliers carolingiens. On devrait en faire autant, pour le byzantin, et en ce qui nous concerne, nous ferons cet essai ici même, sur les peintures décoratives des manuscrits grecs d'Italie. L'usage répété de tel répertoire de motifs, applicables à des manuscrits de n'importe quel contenu, est de nature à caractériser une tradition d'atelier beaucoup mieux que les miniatures (dont le contenu, qui change avec le texte, dépend de modèles variables parce que liés à un texte). Or, si cela est exact partout, on en tiendra compte tout particulièrement en examinant le décor des manuscrits grecs d'Italie, où ce genre de peinture (l'ornement aniconique) a été prépondérant et où le décor a reçu des formes très caractéristiques. Dans bien des cas, ce sont les formes de ce décor aniconique qui nous serviront à reconnaître l'origine italienne de manuscrits grecs dépourvus de colophon.

Dans cette étude, nous suivons le plan que voici :

1. Nous examinons d'abord, un à un, les manuscrits des IXe, Xe et XIe siècles, illustrés, ou ornementés, en commençant par les miniatures et les livres les plus anciens. Nous dirons toujours si tel manuscrit vient sûrement d'un atelier d'Italie, ou s'il lui est attribué et pour quelle raison. En général, nous ne retenons que les attributions qui nous ont paru entièrement valables.

2. Dans une deuxième partie, nous essayons de mettre en valeur les observations qui précèdent et qui concernent : a) les caractéristiques d'une peinture régionale byzantine, b) le rôle probable de la peinture grecque d'Italie dans la formation de l'art de certaines catégories d'œuvres carolingiennes et ottoniennes, c) la place de cette peinture, fortement influencée par l'enluminure latine, dans l'histoire de l'initiale ornementée du haut Moyen Age. Cette place a pu être celle d'un intermédiaire entre l'Occident et Byzance.

Les manuscrits qui seront étudiés dans cet ouvrage datent du IXe, Xe et XIe siècle, et ils ont été copiés et enluminés dans des *scriptoria* d'Italie centrale et méridionale, les uns sûrement, les autres vraisemblablement.

Les manuscrits sont assez nombreux, mais nous ne prétendons pas avoir réuni tous les codices grecs à peintures d'origine italienne. Il s'agit d'un choix qui ne comprend même pas tous les manuscrits de cette catégorie signalés par les catalogues et les ouvrages d'érudition antérieurs. Mais nous croyons avoir fait état de toutes les pièces importantes du dossier des manuscrits gréco-italiens enluminés, et réuni les éléments essentiels en vue de leur étude. On n'aura probablement pas de peine à compléter notre liste des manuscrits, mais cela ne devrait pas modifier sensiblement nos conclusions.

LISTE DES MANUSCRITS ÉTUDIÉS DANS LE PRÉSENT OUVRAGE DANS L'ORDRE DANS LEQUEL ILS Y SONT PRÉSENTÉS :

Manuscrits illustrés :

1. Vatican. grec 749 (fig. 1-10).
2. Milan, Ambrosienne cod. 49-50 (fig. 11-16).
3. Paris. B.N. grec 923 (fig. 17-36).
4. Patmos grec 171 (fig. 37-43).
5. Paris. grec 2179 (fig. 44-45).
6. Athen. B.N. grec 211 (fig. 46-51).
7. Patmos grec 70 (fig. 52-54) (cf. fig. 208-213).
8. New York, P. Morgan Ms. 397 (fig. 55-61).
9. Milan, Ambrosienne E 16 sup. (fig. 62-63).

Manuscrits enluminés :

10. Vatican. grec 1666 (fig. 64-67).
11. Patmos grec 33 (fig. 68-101).
12. Florence, Laurentienne Conventi soppressi 202 (fig. 102).
13. Vatican. grec 2022.
14. Vatican. grec 1633.
15. Vatican. grec 2020 (fig. 103-109).
16. Vatican. grec 2138 (fig. 110-114).
17. Vatican. grec 866 (fig. 115-127).
18. Florence, Laurentienne Conventi soppressi 177 (fig. 128-129).
19. Florence, Laurentienne, Plut. XI. 9 (fig. 130-131).
20. Paris. grec 1069 (fig. 132).
21. Vatican. Chis. grec R. IV. 7.
22. Vatican. Ottobien grec 250/251.
23. Oxford, Bodléenne grec 204 (fig. 133-157).
24. Paris. grec 375 (fig. 158-161).
25. Paris. suppl. grec 343 (fig. 162-164).
26. Vatican. Borgien. grec 27.
27. Vatican. grec 1646 (fig. 165).
28. Vatican. grec 354 (fig. 166-170).
29. Paris. grec 654 (fig. 171-184).
30. Vatican. Ottobien. grec 14 (fig. 185-195).
31. Paris. grec 277 (fig. 196-207).
7. Patmos grec 70 (cf. fig. 52-54) (fig. 208-213).
32. Londres, British Museum, Arundel 547 (fig. 214-219).
33. Mont-Athos, Caracallou 11 (fig. 220-222).
34. Patmos grec 29 (fig. 223-227).
35. Athen. grec 210 (fig. 228-231).
36. Vatican. Barberini grec 285 (fig. 232-267).
37. Vatican. grec 1554 (fig. 268-284).
38. Monte-Cassino grec 431 (fig. 284).
39. Athen. grec 74 (fig. 286-289).
40. Athen. grec 149 (fig. 290-292).
41. Paris. suppl. grec 1085 (fig. 293-314).
42. Paris. grec 279 (fig. 315-319).
43. Milan, Ambrosienne B 56 sup. (fig. 320).
44. Mont Sinaï grec 213 (fig. 321-326).

45. Moscou, Musée historique grec 42 (fig. 327).
46. Vienne, theol. grec 188.
47. Paris. suppl. grec 1297.
48. Vatican. Chis. grec R. IV. 18 (fig. 328-331).
49. Mont Sinaï grec 417.
50. Vatican. grec 2056.
51. Paris. suppl. grec 911.
52. Vatican. grec 2034, 2036, 2041 : manuscrits provenant de la bibliothèque du monastère grec de Patir.

Les manuscrits qu'il s'agissait d'étudier pouvaient être classés de plusieurs façons différentes. On aurait pu notamment les grouper en partant du problème de leur pays d'origine, certain ou supposé, l'Italie. Il aurait fallu, dans ce cas, citer d'abord les *codices* à colophon, qui souvent précisent aussi la date de l'œuvre. Les autres manuscrits suivraient, leur place étant déterminée par le degré de parenté qu'on leur reconnaîtrait par rapport aux pièces à colophon. De ce système de classement possible nous ne retiendrons qu'une chose, la plus intéressante, à savoir la liste ci-dessous des manuscrits à colophon et apparentés, dont l'origine italienne ne soulève aucun doute, que ce soit pour des raisons étrangères à l'art des enluminures ou grâce à un témoignage indiscutable de celles-ci.

Voici la liste de ces manuscrits, que nous dressons pour la commodité du lecteur qui saura cependant qu'elle n'a rien d'exclusif. On ne saurait mesurer exactement le degré de parenté entre l'art d'un manuscrit à colophon et celui d'un codex qui en serait dépourvu ; sur cette liste, nous ne retenons que les exemples de ces derniers que nous considérons comme étroitement apparentés aux manuscrits à colophon. Mais il s'agit évidemment d'une appréciation qui comprend une part subjective.

Sur cette liste, la cote de chaque manuscrit est précédée par le numéro d'ordre qu'il occupe sur notre liste générale (ci-dessus, p. 9).

10. Vatican. grec 1666.
11. Patmos grec 33.
12. Florence, Laurentienne Conventi soppressi 202.
13. Vatican. grec 2022.
14. Vatican. grec 1633.
15. Vatican. grec 2020.
16. Vatican. grec 2138.
17. Vatican. grec 866.
18. Florence, Laurentienne Conventi soppressi 177.
19. Florence, Laurentienne Plut. XI. 9.
20. Paris. grec 1069.
21. Vatican. Chis. grec R. IV. 7.
22. Vatican. Ottobien. grec 250-251.
23. Oxford, Bodléenne grec 204.
24. Paris. grec 375.
25. Paris. suppl. grec 343.
26. Vatican. Borgien. grec 27 (rouleau).
27. Vatican. grec 1646.
36. Vatican. Barber. grec 285.
37. Vatican. grec 1554.
43. Milan, Ambrosienne B 56 sup.
44. Mont Sinaï grec 213.

Mais c'est un autre classement de nos manuscrits que nous avons retenu, pour établir l'ordre dans lequel ils seront décrits et étudiés, et qui est aussi celui de notre liste générale (p. 9). Étant donné que c'est principalement l'*art* des peintures dans ces codices qui fera l'objet de notre enquête, c'est cet art que nous avons mis à la base du classement adopté. Autrement dit, on verra les manuscrits présentés dans un ordre qui permettra de rapprocher des *peintures* les plus apparentées les unes aux autres. Les manuscrits avec illustrations proprement dites seront séparés de ceux qui n'offrent que des enluminures décoratives. Dans la mesure du possible, l'ordre chronologique sera observé, pour la présentation des uns et des autres.

La bibliographie qui concerne les divers manuscrits sera donnée dans le cadre des notices individuelles qui leur seront dédiées. Mais il convient de citer dès à présent le seul ouvrage paru jusqu'ici qui consacre un chapitre entier à l'ensemble des enluminures dans les manuscrits grecs d'origine italienne, de l'époque envisagée. C'est le livre de Kurt Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935. Cet excellent travail a servi de point de départ à nos propres recherches, et il garde de nos jours toute sa valeur. Nous sommes heureux de pouvoir l'affirmer, tout en ayant eu à ne pas suivre son auteur, dans un certain nombre de ses observations et conclusions, parfois importantes.

Plus récemment, Maurizio Bonicatti a fait paraître un essai d'une vue générale sur les enluminures dans les manuscrits grecs d'Italie (*Aspetti dell'industria libraria medio-bizantina negli « scriptoria » italo-greci e considerazioni su alcuni manoscritti criptensi miniati*, dans *Atti del 3° Congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo*, Spolète, 1959, p. 341-364). Mais dans ce mémoire, qui n'est pas sans mérites, il n'est question que d'un petit nombre de manuscrits enluminés — dont quelques-uns postérieurs à l'époque que nous envisageons —, et l'art des peintures signalées par l'auteur, ne fait l'objet d'aucune étude.

Nous avons exclu de cet aperçu certains manuscrits grecs enluminés que d'autres auteurs ont cru pouvoir attribuer à l'Italie. Leurs arguments en faveur de cette attribution nous ont semblé insuffisants. A côté d'autres, c'est le cas des manuscrits Paris. grec 49, Paris. grec 81 A, que Porcher-Concasty, *Catalogue*, n°s 59 et 160, p. 18, classent parmi les codices du XIe siècle issus de *scriptoria* grecs d'Italie. A notre avis, rien ne nous force d'admettre cette origine des deux manuscrits ; l'un et l'autre avaient été apportés en Italie, dès le XIIIe siècle, lorsqu'on y a ajouté des dessins à la plume et des enluminures figuratives, d'ailleurs assez grossières.

PREMIÈRE PARTIE

Description des manuscrits

CHAPITRE PREMIER

MANUSCRITS ILLUSTRÉS

Les manuscrits que nous considérerons d'abord sont illustrés dans le vrai sens du mot : dans chacun d'eux, le texte est accompagné de nombreuses peintures à personnages qui se réfèrent à ce texte.

Ce sont tout d'abord trois manuscrits garnis de miniatures qui se ressemblent à bien des égards, mais que nous présenterons et étudierons séparément, pour faire mieux ressortir l'individualité de chacun d'eux.

1. Livre de Job avec commentaires : Vatican. grec 749.
2. Grégoire de Nazianze, sermons : Milan, Ambros. 49-50.
3. *Sacra Parallela* attribués à Jean Damascène : Paris. grec 923.

Si l'absence de colophons empêche une datation précise de ces manuscrits, l'analyse paléographique de l'écriture permet de les attribuer avec sûreté au IXe siècle. Mais on ne dispose d'aucun critère valable, pour localiser le *scriptorium* ou les *scriptoria* de ces manuscrits, en ne considérant que leur écriture. Il n'y a que l'analyse des miniatures qui pourrait nous aider, dans une tentative de ce genre, et c'est ce que nous nous proposons de montrer. Mais l'originalité de ces peintures rend cette tâche assez peu aisée : à preuve le désaccord des quelques érudits qui s'y étaient essayés et les hésitations dont leurs travaux apportent le témoignage.

Dans les trois manuscrits du IXe siècle, les miniatures sont disposées sur les marges, sur toutes les marges, ou sur celles du haut et du bas de la page du texte (Vatican. grec 749, Ambros. 49-50), ou encore sur celles du côté (Paris. grec 923). Dans les deux premiers manuscrits, les images débordent quelquefois la marge qui leur est assignée et occupent une partie de la page qui normalement est réservée au texte. Le sujet de cette étude ne nous engage pas à caractériser les cycles de sujets qui sont traités par les miniatures de ces trois manuscrits. Mais remarquons qu'elles sont toujours nombreuses et toujours d'un art assez fruste : dessin sommaire, contours appuyés, images plates avec recours surabondant à l'or. Les costumes en entier, les édifices et les objets sont uniformément passés à la couleur or (l'or y est posé sur un fond bleu ou rouge, ce qui — par demi-transparence — apporte une nuance à l'or). D'un manuscrit à l'autre, on constate de légères nuances dans l'emploi de ce procédé (des surfaces entières peintes à l'or) : le Vatican. grec 749 en fait l'usage le plus limité et l'Ambros. 49-50, l'usage le plus courant. Dans le premier de ces manuscrits, le recours à la polychromie est fréquent, et on y trouve des peintures qui forment de petits tableaux encadrés et ne font aucun usage de l'or. Les images marginales du même manuscrit, sans cadre ni fond peint, n'excluent pas le procédé des dorures massives, mais ne les appliquent pas à tout ce qu'on représente. L'Ambros. 49-50 nous met en présence d'une proportion inverse de peintures respectivement dorées et polychromes : les secondes sont exceptionnelles ; les premières, la grande majorité. Enfin, le Paris. grec 923 présente une solution moyenne. Ici encore, emploi très généralisé de l'or en surfaces entières (comme à l'Ambros. 49-50) ; mais, à côté de quelques peintures polychromes sans le moindre recours à l'or, de très nombreuses miniatures qui offrent simultanément des parties polychromes et d'autres, entièrement dorées (corps humain, eau, rochers, en polychromie ; costumes, édifices, en or).

Ce recours très généralisé à l'or pour couvrir des surfaces entières est une particularité des illustrations dans les trois manuscrits que nous étudions. On croit pouvoir dire qu'on ne retrouve pas d'autres exemples de ce procédé appliqué à des miniatures du haut Moyen Age, du moins pas dans des miniatures à personnages représentés à la même échelle, qui est considérable (surtout dans l'Ambros. 49-50, mais — moins systématiquement — dans les deux autres aussi). Cette échelle considérable est typique, pour

les miniatures grecques du IXe siècle, mais les exemples de celles-ci, dans d'autres manuscrits byzantins (attribuables à des ateliers de Constantinople et des provinces de l'Empire), ne présentent pas ces dorures. Celles-ci se retrouvent, au IXe siècle, mais appliquées à des images à échelle très réduite, dans plusieurs manuscrits carolingiens (Écoles de Tours et de Marmoutier). Tandis que, dans le domaine grec, il faut descendre jusqu'au XIe siècle, pour trouver des miniatures entièrement dorées (ou réservant à l'or des surfaces considérables des figurations). Je pense aux miniatures du Tétraévangile Paris. grec 74[2], où cependant les images dorées sont aussi minuscules que dans les manuscrits carolingiens. A Byzance, ce procédé ne semble pas avoir connu beaucoup de succès[3]. Je crois donc que, à titre d'hypothèse peut-être, c'est à une source occidentale (carolingienne) qu'il faut penser, pour expliquer l'origine de la technique des trois manuscrits grecs en question. Notons aussi que les mosaïques romaines du IXe siècle, celles du pape Pascal Ier notamment, présentent des personnages entièrement revêtus d'or[4], et qui de ce fait ressemblent beaucoup aux figures qui peuplent les miniatures de nos manuscrits.

Celles de ces miniatures qui évoquent des personnages et des événements tirés des livres de l'Écriture, avec un nombre remarquable de sujets vétérotestamentaires, reprennent manifestement des modèles très anciens. Malgré les interprétations rudimentaires des praticiens du IXe siècle, celles de ces peintures qui ont été le moins marquées par ces maladresses (les autres aussi mais moins nettement) montrent qu'ils suivaient des modèles de la fin de l'Antiquité, et l'un de ces manuscrits surtout, le Paris. grec 923, conserve même des échos d'un nombre exceptionnellement élevé d'illustrations très anciennes des différents livres de la Bible. Quelques-uns des petits cycles narratifs qu'on y voit, tel le cycle de Samson, ou des Actes des Apôtres, sont des témoins particulièrement précieux parce que rares. Il y a longtemps, Gabriel Millet et M. Weitzmann, ont observé que l'iconographie de ces illustrations de l'Écriture s'en tient aux versions orientales, de celles qu'on croit pouvoir attribuer à la Palestine[5]. Ces observations me paraissent très plausibles, mais elles ne sauraient évidemment pas nous renseigner sur le lieu de confection des trois manuscrits du IXe siècle. Car les éléments d'une iconographie orientale, peut-être palestinienne, ont pu passer dans un *scriptorium* grec du IXe siècle, installé dans n'importe quelle province. Or, c'est en partant de ces considérations d'ordre iconographique, qu'on a voulu attribuer nos trois manuscrits à la Terre Sainte. Le style particulier, graphique et plat, le recours aux dorures fréquentes, la rudesse du dessin, semblaient corroborer l'hypothèse « orientale », dans la mesure surtout qu'on ne disposait pas (et on ne dispose toujours pas) d'autres manuscrits illustrés du IXe siècle qui proviendraient de Palestine. Rien n'empêchait donc d'attribuer à ce pays les manuscrits qui nous intéressent, et en particulier celui qui offre le plus d'images, le Paris. grec 923. Cependant la communauté de style et de technique nous oblige à supposer une même origine, pour les trois codices, et il est impossible d'en attribuer un à la Palestine et les deux autres, à l'Italie. Or, l'origine italienne du Vatican. grec 749 se laisse démontrer facilement (v. *infra*, p. 18), et l'Ambros. 49-50 porte des marques nombreuses et certaines d'influences latines (p. 20). Nous constaterons que, à voir de plus près, les miniatures du Paris. grec 923 contiennent également des échos de la peinture italienne de son temps. Aussi rangerons-nous les trois manuscrits parmi les œuvres grecques d'Italie.

Fidèles à la méthode appliquée à l'étude de tous les manuscrits envisagés dans le présent travail, nous n'entreprenons pas de description systématique des miniatures — très nombreuses — qu'on trouve dans ces trois manuscrits. Ce qui nous occupera c'est le problème de leur origine italienne, et celle-ci une fois établie, le problème de la place de ces peintures dans l'histoire de la peinture occidentale (sic) du haut Moyen Age.

Sans attacher beaucoup d'importance à l'ordre dans lequel nous envisagerons les trois manuscrits, nous commencerons par celui qui — sans être nécessairement le plus ancien du groupe — présente le plus de traits « occidentaux ».

1.

Vatican. grec 749. Livre de Job avec commentaires. IXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Je ne relève ici que les ouvrages qui proposent une analyse des illustrations de ce monument : K. WEITZMANN, *Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 77 à 81. J.J. TIKKANEN, *Studien über die Farbgebung in der mittelalterichen Buchmalerei*, Helsinfors, 1933, p. 82-83, 96-97, etc. H. BELTING, *Studien zur benediktinischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 242, 245 et suiv.

2. Exemples de vêtements et de meubles dorés : A. GRABAR, *La peinture byzantine* (Skira), Genève, 1953, p. 177 (éd. anglaise).

3. C'est à l'Italie que nous attribuons (après K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhundert*, Berlin, 1935, p. 82) le Dioscoride du IXe siècle qui est à la Bibliothèque Nationale (grec 2179) où le même procédé des images entièrement dorés, sauf le visage, est appliqué à un certain nombre de personnages. Voir p. 25.

4. Je pense aux mosaïques de Sainte-Praxède à Rome, chevet de la basilique et la chapelle Saint-Zénon, et à celles des absides de Sainte-Cécile et de Saint-Marc. Reproductions en couleurs : A. GRABAR et K. NORDENFALK, *Le haut Moyen Age*, Genève, 1957, p. 40, 41.

5. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 7. WEITZMANN, v. note 23.

Un beau manuscrit in-folio, texte sur deux colonnes, en onciales légèrement inclinées. Une seule initiale historiée, fol. 6, et nombreuses miniatures. Comme pour d'autres manuscrits abondamment illustrés, nous ne décrivons pas ces peintures et nous n'en donnons même pas la liste des sujets. Cela pourrait faire l'objet d'autres études monographiques, centrées sur l'iconographie. Nous nous limitons à la caractéristique de l'art qu'on trouve dans chacun des manuscrits envisagés. Dans le Vatican. grec 749, les peintures sont tantôt encadrées (cadre en bande or sans ornements) et tanttôt dépourvues de cadre. Elles sont placées dans la partie des pages qui, par ailleurs, est occupée par le texte, mais elles peuvent s'étendre sur une partie des marges. L'analyse des procédés techniques et du style permet de distinguer plusieurs groupes de ces peintures, qui peuvent correspondre à des mains différentes[6]. Il est moins probable que les peintures qui appartiennent à des groupes distincts soient de dates différentes : nous pensons qu'elles sont toutes contemporaines du texte du manuscrit.

Jusqu'ici il n'y a que K. Weitzmann qui ait étudié de plus près les peintures de ce manuscrit. On lui doit notamment des remarques pertinentes sur la distinction à faire entre les miniatures de ce manuscrit, qui ne présentent pas les mêmes caractéristiques. Comme nous, il reconnaît un premier style dans les peintures des premiers folios du manuscrit, et un second style à partir du fol. 119. Mais tout en reconnaissant que les peintures du second groupe ne sont pas d'une unité de style parfaite, il n'introduit pas, comme nous, la notion d'un troisième style, à partir du fol. 226. En outre, M. Weitzmann ne définit pas ces trois styles de la même manière que nous. Nous essayons, en effet, de rapprocher du second style du Vatican. grec 749, le style des mosaïques de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique, qui sont de la fin du IXe siècle (cf. notre *Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, fig. 125-136), et de rapprocher le troisième style des œuvres byzantines immédiatement postérieures, marquées par les débuts de la « renaissance ». Des considérations de ce genre, évidemment, n'étaient pas encore possibles en 1935, lorsque M. Weitzmann publiait son étude. Quant aux points de contact avec l'art ottonien, nous les trouvons particulièrement frappants dans les peintures de la première série, et dans les images qui, à la fin du codex, en reprennent partiellement les tendances ; tandis que Weitzmann ne voyait dans les images de la première série que des reprises de modèles byzantins telles les illustrations du Psautier Chloudov (parenté qui m'échappe), et n'évoque l'art ottonien qu'à propos des miniatures de la fin du volume, surtout à propos des visions ; il ne cite cependant pas d'exemples concrets de peintures allemandes comparables.

Les peintures du début du manuscrit, jusqu'au fol. 30 (fig. 1 à 4), sont les plus « antiques », celles qui suivent le plus directement des modèles de la Basse Antiquité, tout en les interprétant parfois de la manière la plus brutale et populaire.

Au fol. 38 commence une seconde série de miniatures où l'on trouve des personnages (fig. 5) qui rappellent les figures de la mosaïque de Sainte-Sophie de Salonique (Ascension, fin du IXe siècle) : têtes sans calotte, modelé violent mais maladroit (fonds or). Job reçoit un nimbe qu'il n'avait pas précédemment, son visage change de forme et d'expression (ici il ressemble à un saint André), son corps nu est modelé. Une influence de la peinture byzantine contemporaine (mosaïques ?) me semble certaine. Toute la série des scènes de conversation entre Job et ses amis est traitée dans ce style, mais celui-ci n'est pas exactement le même partout. En effet, à partir du fol. 119 les couleurs deviennent plus sèches, le dessin graphique s'affirme davantage (y compris des motifs ornementaux sur les costumes) et les visages deviennent plus pâles (fig. 6). La nuance est certaine, mais ce n'est qu'une nuance. Pour l'essentiel, la seconde manière (de la seconde série) est solidaire de la première. On lui doit la majorité des miniatures de ce manuscrit, et ce qui les distingue surtout de la première série, à savoir l'effet du somptueux qui va de pair avec un modelé nuancé et un graphisme, est emprunté probablement au byzantin contemporain.

A partir du fol. 226, enfin, c'est la troisième manière (fig. 7). Il s'agit des miniatures qui évoquent le retour de Job à la vie heureuse. D'une part, on y retrouve les têtes modelées et finement dessinées de la seconde manière, et les costumes et draperies traités à la byzantine. Mais d'autre part, la peinture y reprend les visions grandioses du ciel devant lequel se tient Job en prière (fig. 8), et la façon — originale — de les définir est la même que dans les miniatures du début de ce livre (fig. 2, 4). L'auteur des miniatures des fol. 226 à 249 v° serait le même qui en avait illustré les premières pages (jusqu'au fol. 38), mais il aurait eu devant lui les images de la deuxième

6. WEITZMANN, *l.c.*, p. 77 et suiv., a déjà relevé la présence de plusieurs mains.

manière, et leur aurait emprunté certains procédés et formes (fond d'or, modelé des visages et des draperies, mais pas le dessin des visages, voir par exemple la laideur des têtes, fol. 299 v°).

Fol. 6 (fig. 1). Initiale historiée unique. Un A entièrement doré, avec un *putto* nu qui chevauche un dragon, tandis que deux autres têtes de dragon agrémentent le corps de la lettre.

Commentaire. Nous ne nous occupons pas ici de la plupart des problèmes que les miniatures de ce manuscrit peuvent poser aux historiens de l'art, et ne retenons que ceux qui intéressent la présente étude. Ce qui nous importe tout d'abord c'est de relever les traits qui tendent à rattacher ce manuscrit à l'Italie. De ce point de vue, l'argument majeur (relevé déjà par K. Weitzmann, *l.c.*, p. 77) nous est fourni par l'unique initiale : aussi bien le *putto* nu que les dragons ou têtes de dragons qu'on y voit appartiennent à l'iconographie des initiales et vignettes occidentales. C'est au Xe-XIe siècle qu'elle trouvera son plein épanouissement en Italie, mais à l'époque de notre manuscrit déjà, elle y était connue, dans bien des manuscrits latins. Dès l'an 800, un autre manuscrit grec d'Italie, le Vatican. grec 1666 (v. p. 30), fit usage de la même ornementation des initiales (pour un M du fol. 136 v°). V. aussi p. 47.

Nous croyons aussi que les images impressionnantes des visions de Job, dans notre manuscrit — elles ont pour lointains prototypes des visions analogues de la Cotton Bible, VIe siècle — portent l'empreinte des ateliers italiques. On y relèvera surtout la manière de multiplier les rayons qui traversent le segment de ciel multicolore et à côté desquels apparaît, posée sur une espèce de plaquette d'or, la main de Dieu sortant du ciel. En effet, cette même formule, qui revient plusieurs fois dans le Job du Vatican. (fig. 2, 4, 8), et dans le Paris. grec 923 (fig. 32) est appliquée beaucoup de fois aux illustrations du Psautier carolingien de Stuttgart, qui dépend directement d'un modèle italique[7] (fig. 9). Ce modèle devait offrir des miniatures apparentées aux nôtres et de date très voisine. Un autre détail, assez extérieur, mais d'autant plus parlant lorsqu'il s'agit de rapprochements, apparaît simultanément dans le Vatican. grec 749 et le Psautier carolingien de Stuttgart (fol. 65) : ce sont des images d'architectures au milieu desquelles pousse un arbre[8] (fig. 1 et 10).

On devra souligner aussi la façon dont, dans les miniatures de la première série, est représentée la figure humaine (qui ignore entièrement la conventiennelle noblesse des figures byzantines), les visages, les mouvements, ainsi que le paysage d'arbres et le ciel à bandes multicolores[9]. Ces peintures dérivent directement de modèles de la Basse Antiquité, dans le genre du second Virgile de la Vaticane, et annoncent l'ottonien et le roman, dans ce que ceux-ci ont de populaire, d'expressif et de brutal, entièrement étranger au byzantin. Tous ces points de contacts avec des œuvres occidentales, et qui n'ont pas de contre-poids du côté byzantin, nous confirment dans l'idée que le Vatican. grec 749 était sorti d'un *scriptorium* d'Italie. Le prototype grec du Psautier carolingien de Stuttgart aurait pu provenir du même atelier. A l'époque où l'on est — IXe siècle — il nous paraît plus vraisemblable que cet atelier ait eu son siège à Rome, plutôt qu'en Italie du Nord[10]. D'autres arguments en faveur de Rome seront cités à propos des deux autres manuscrits grecs du IXe siècle, dont les miniatures sont apparentées aux illustrations du Vatican. grec 749 (v. *infra*).

Quant à celui-ci, ajoutons cette observation : sur un certain nombre de miniatures qu'on y trouve, nous avons relevé des marques d'influence byzantine. Mais précisément : cette influence ne s'étend pas à toutes les peintures de ce monument, et cela prouverait qu'elle était venue se poser sur ces peintures de l'extérieur, tandis qu'à l'origine l'illustration du manuscrit restait en dehors de la tradition byzantine. Le byzantin n'apparaît qu'au fol. 38, et s'affirme dans des versions plus savantes, à partir du fol. 119. Nous supposons un apport nouveau du côté de Byzance à la fin du IXe siècle, tout comme pour les fresques d'Ayvali en Cappadoce (N. Thierry, in *Cahiers Archéologiques*, XV, 1965, p. 97 et suiv.). Voici un trait que le Vatican. grec 749 a en commun avec le Vatican. grec 1666, de l'an 800 (v. p. 30) : dans les deux manuscrits on peut observer des changements intervenus pendant l'exécution du décor peint : on devrait en retenir que le IXe siècle correspond en Italie à une époque d'instabilité, de derniers soubresauts de traditions antérieures et de premières manifestations de modes nouvelles.

7. *Der Stuttgarter Psalter*. Édition en fac-similé chez E. Schreiber, à Stuttgart, 1965, suivie d'un volume d'études approfondies par plusieurs auteurs dont M[lle] Florentine Mütherich, pour les questions artistiques. Volume des commentaires, p. 197-200, considérations par F. Mutterich sur les modèles gréco-italiens probables des illustrations du Psautier de Stuttgart. La ressemblance des scènes des visions divines dans le Vatican. grec 749 y est notée p. 198. Mais, selon moi, il ne s'agit pas d'un témoignage sur les « apports gréco-syriens » à l'art de Rome, car on n'a aucune indication valable dans ce sens. La seule œuvre « orientale » à citer, où l'on trouve effectivement une vision divine semblable, est la Bible Cotton au Bitish Museum, mais il s'agit là d'une œuvre *grecque* alexandrine du VIe siècle. Reproduction de cette image : H. OMONT, *Fac-similés des plus anciens manuscrits grecs illustrés de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1929, pl. A. (voir la forme de la miniature, en rectangle allonge couché, le segment du ciel, les rayons qui en sortent et la main de Dieu).

8. *Der Stuttgarter Psalter*, fol. 65 v°.

9. Pour l'instant, nous nous bornerons à citer quelques exemples de peintures ottoniennes où l'on retrouve les traits que nous venons de relever dans le Vatican. grec 749 : les fonds en bandes multicolores, la forme des arbres stylisés, le dessin des têtes et des corps des personnages, et notamment leurs visages expressifs mais laids, leurs mouvements brusques et forcés. Voir, par exemple, H. JANTZEN, *Ottonische Kunst*, Munich, 1947, fig. 43 et suiv., 63, 64 et suiv., 68 et suiv., 74, 76.

10. Hypothèse récente de F. MUTTERICH, *l.c.*, p. 97 et suiv.

Comme je l'ai rappelé plus haut, en 1935, K. Weitzmann avait fait observer, sans entrer dans les détails, que les peintures du Vatican. grec 749 devaient être rapprochées des miniatures allemandes d'époque ottonienne[11]. Je crois cette observation très juste, et j'aimerais préciser aussi bien les points de ressemblance que l'intérêt historique de ce rapprochement. A plusieurs reprises, le miniaturiste du Vatican. grec 749 représente Job en prière devant un segment du ciel intelligible, du fond duquel sort une Main Divine et des rayons. Des étoiles peuvent agrémenter le ciel, et des couleurs en enrichir l'image. Tandis qu'autour de Job, on varie l'aspect qu'on donne à des rochers de forme insolite, et d'une façon générale, au paysage, y compris le ciel « sensible » qu'on colorie parfois en bandes superposées de tons violents. Rien de plus banal que l'image d'une figure en prière devant le segment conventionnel du ciel. Mais le peintre du Vatican. grec 749 va bien au-delà de la formule iconographique habituelle. Il en varie les données et enrichit de détails nouveaux. Enfin, dans certaines de ce peintures (fol. 241) (fig. 8), il crée des visions d'allure grandiose, que des faisceaux de lumière traversent en tout sens, et le ciel est mêlé à la terre. D'étranges motifs plats aux contours accusés, qui, superposés, s'élèvent derrière Job ressemblent peu aux rochers habituels du paysage antique, et augmentent la tension intense qui se dégage de ces images. Elles semblent traduire avec bonheur l'extase du visionnaire enveloppé par la lumière de Dieu. De tout ce que le haut Moyen Age a produit, dans cet ordre d'idées, la seule analogie, en plus systématisée, nous est fournie — on l'a déjà dit en passant ci-dessus — par les célèbres miniatures de l'Évangéliaire d'Otton III à Munich, qui représentent chacun des évangélistes en visionnaire inspiré. Tous sont entourés, comme de roues brillantes, de disques lumineux traversés de rayons multicolores qu'émanent, en dehors du symbole correspondant de l'évangéliste, des prophètes, des patriarches bibliques, et des anges[12].

Comme on sait, les miniaturistes ottoniens se sont fréquemment et largement servis de modèles grecs. Or, ces modèles pouvaient leur venir tout aussi bien des pays de l'Empire byzantin que de l'Italie. Et même, les rapports entre l'Allemagne ottonienne et l'Italie, Rome surtout, ayant été très suivis, les peintres allemands avaient plus de facilités, pour connaître l'œuvre des miniaturistes grecs d'Italie, que celle des pays proprement byzantins. Et certaines miniatures du Job de la Vaticane sont de nature à donner plus de poids à cette considération *a priori*. Nous venons de citer les images de Job devant les théophanies. Mais il y a aussi les scènes, avec beaucoup de personnages et un paysage, qui représentent la famille et les serviteurs de Job et les événements qui les concernent. Ces peintures interprètent manifestement des modèles créés à la fin de l'Antiquité, et elles en retiennent certains traits importants, comme la perspective surhaussée, les ciels multicolores, les scènes dramatiques avec beaucoup de personnages mouvementés, les arbres aux troncs noueux. C'est à la même source ancienne que ces peintures du Vatican. grec 749 doivent probablement les proportions ramassées et les grosses têtes des acteurs de ces scènes et le peu d'intérêt pour la beauté des corps et des visages, ou par la noblesse des attitudes et des mouvements. Ces traits caractérisaient déjà fréquemment les peintures des derniers siècles de l'Antiquité, surtout dans le *pars Occidentis*, à Rome, à Ostie, à Aquillée, en Sicile[13], en Afrique du Nord, mais aussi en Allemagne, en Angleterre. Dans la *pars Orientis*, les Grecs s'en tenaient davantage aux conventions de la beauté classique, du genre « noble » et en transmirent le goût aux Byzantins. Cependant dans les Balkans ou en Égypte, les peintures plus ou moins populaires réalisées par des praticiens peu hellénisés, marquent les mêmes tendances que les Latins et sentent mieux le caractéristique et le pittoresque que le noble classique[14]. Mais d'une façon plus générale dans les pays de la Méditerranée orientale cette tendance, qui frôle l'esthétique du laid, n'a pas été retenue par les ateliers savants de Byzance lorsqu'ils y ont repris en main la direction du goût et des arts, à partir de l'époque théodosienne[15]. Tandis

11. WEITZMANN, *l.c.*, p. 79.

12. JANTZEN, *l.c.*, fig. 74, 76. GRABAR et NORDENFALK, *l.c.*, fig. sur p. 198.

13. Par exemple, dans le nouveau hypogée de la Via Latina (A. FERRUA, *La pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano, 1960, pl. LIX, LXVIII, LXX, LXXVI, LXXXIX, XCVI et suiv., CIII, CXIV, CXVI) ; dans l'hypogée de Trebius Justus (C. CASALONE, dans *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, p. 53 et suiv., fig. 3, 5, 6) ; à Piazza Armerina en Sicile (B. PACE, *I mosaici di Piazza Armerina*, Rome, 1955, pl. X, XI, XII, XV et suiv. ; E. BARBIER, dans *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, fig. 15 à 19) et ailleurs (par exemple, W. DORIGO, *Pittura tardo romana*, Milan, 1966, fig. 93 et suiv., 111 et suiv., 142 et suiv., 164, 181, 189 et suiv., pl. VII, XII-XVIII).

14. Par exemple, les peintures funéraires païennes et chrétiennes à Silistra sur le Danube (D. DIMITROV, dans *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, p. 36 et suiv., fig. 3 à 9 et 19) et à Salonique (S. PELEKANIDES, dans *Les monuments paléochrétiens de Thessalonique*, Salonique, 1949).

15. Pour l'époque théodosienne, voir les visages « nobles » des saints, dans la coupole de Saint-Georges à Salonique et sur les reliefs de la colonne triomphale d'Arcadius, etc. Le même style « noble » prédomine dans les mosaïques de pavement du Grand Palais. Celles d'Antioche (du moins les meilleures pièces) annoncent ce style constantinopolitain.

qu'en Occident, où une direction de ce genre ne s'était pas manifestée aussi tôt, les artistes du haut Moyen Age étaient repartis directement des modèles de la Basse Antiquité et en ont retenu beaucoup plus de traits que les Byzantins, et sans « corriger » l'art de ces modèles à l'aide de formules plus classiques.

C'est ce qui se laisse observer dans les peintures du Vatican. grec 749, à la différence de ce qu'on trouve dans les miniatures proprement byzantines de la même époque (v. par exemple le Job de la Marcienne, légèrement postérieur, où l'emprise du genre classique-noble est évidente) [16]. Dans ces miniatures, la rudesse d'une peinture de la fin de l'Antiquité est présente, et le praticien du IXe siècle, loin de l'atténuer, comme le ferait un artiste strictement byzantin, en accentue même les traits, en interprétant ces modèles : contours appuyés, visages aux traits lourds mais stéréotypes souvent sans expression intentionnelle ; schématisation des mouvements et des groupes de personnages qui, pour être intégrés dans l'image, sont rattachés les uns aux autres et regroupés selon des schémas géométriques simples (figures d'animaux superposées verticalement ou en diagonale, juxtaposées horizontalement, etc.) (fig. 2, 7). Tous ces procédés du miniaturiste du Vatican. grec 749 sont remarquablement précoces. Ses images sont conçues comme des œuvres médiévales, et si, comme on l'admet plus haut, elles s'apparentent surtout aux miniatures ottoniennes, celles-ci leur sont plus rapprochées dans le temps. Mais nous supposons que cette parenté pourrait bien s'expliquer génétiquement, les peintres ottoniens ayant pu connaître les œuvres — qu'elles soient latines ou grecques — créées en Italie au IXe siècle [17].

2.

Milan, Bibliothèque Ambrosienne, cod. 49-50. Recueil de sermons de saint Grégoire de Nazianze. IXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Description plus détaillée du manuscrit : MARTINI-BASSI, *Catalogus codicarum graecarum Bibl. Ambros.*, II, p. 1084-86. — Reproduction intégrale de l'illustration, chaque image étant identifiée par une référence à l'édition des homélies de Grégoire de Nazianze, par MIGNE (*P.G.* 35 et 36) : A. GRABAR, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne* (Ambrosianus 49-50). I Album. Paris, 1943. K. WEITZMANN, *Byzantinische Buchmalerei*, p. 81.

Beau manuscrit de 816 pages, relié en deux volumes. 43,5 × 30,5 cm. Écriture en belles onciales légèrement inclinées sur deux colonnes. Les titres et les légendes qui accompagnent les images sont tracées en capitales droites et larges. Nombreuses miniatures sur les marges. Le manuscrit est entièrement réservé aux sermons de Grégoire de Nazianze, précédés d'une épigramme anonyme sur cet auteur, et d'une Table des matières.

Page 1. Frontispice (fig. 11). Une épigramme sur Grégoire de Nazianze y est reproduite, en lettre or sur fond pourpre, à l'intérieur d'un cadre circulaire or (Grabar, *l.c.*, pl. I). Ce cadre est orné d'une tresse. En dehors de ce médaillon-cartouche, le fond est vert. Sur ce fond, en bas (le haut est détérioré), un grand vase auprès duquel viennent boire symétriquement deux cerfs. De part et d'autre de ceux-ci, deux grandes plantes ; de chaque côté, la moitié d'une palmette placée sur une tige qui est profilée comme un pied de vase. Tous ces objets et ces animaux sont peints uniformément en or, avec dessin au trait brun-foncé (cf. le frontispice de Florence, Laurentienne Conv. sopp. 202 : notre fig. 102).

En dehors des illustrations des homélies, fixées sur les marges, mais débordant parfois sur l'espace normalement réservé au texte, on ne voit que deux peintures, sur les deux dernières pages du manuscrit.

Page 812, un portrait de Grégoire en orant, placé sous un dais que portent deux colonnes ; des rideaux sont attachés à cette architecture ; le tout en or, sauf le fond, pourpre (Grabar, *l.c.*, pl. LXXIX).

Page 813, au revers de la page précédente, saint Grégoire bénissant un clerc suivi d'un autre personnage. Ce groupe est placé sous un arc qui repose sur trois colonnes. Buste de saint Basile, dans le tympan de cet arc. Devant Grégoire ce sont probablement l'auteur du livre et des miniatures, et celui qui en avait fait la commande. Contrairement à la plupart des autres figures, dans ce manuscrit, celles qu'on voit sur cette peinture votive ne sont pas dorées, leurs vêtements sont de couleurs différentes et modelés avec force (Grabar, *l.c.*, pl. LXXX). Ces deux peintures qui évoquent l'auteur des homélies, Grégoire de Nazianze, sont des répliques de modèles de la fin de l'Antiquité. On entrevoit des modèles aussi anciens dans certaines images où apparaissent des éléments d'un paysage et où le peintre ne recourt pas au procédé médiéval des plaques d'or (fig. 15).

16. WEITZMANN, *l.c.*, pl. LVII, LVIII. Parmi les peintures constantinopolitaines, il n'y a que les illustrations marginales des psautiers du IXe siècle qui échappent entièrement à ce style « noble », facilement banal. Le caractère exceptionnel de ces miniatures est souligné par le fait que les illustrateurs des psautiers qui, au XIe siècle, reprennent les images du IXe, les ramènent au style « noble ».

Le manuscrit n'offre aucune initiale peinte et aucune vignette.

L'illustration de ce manuscrit comprend beaucoup d'exemples d'une même scène qui figure Grégoire de Nazianze prononçant un sermon devant un groupe d'auditeurs (fig. 12, 13, 14). La façon de représenter ce sujet est le même partout, du moins dans les grandes lignes : le sermonnaire et ses auditeurs sont alignés, de gauche à droite, et tous tournés vers le spectateur. Il est fréquent de trouver des images analogues sur les rouleaux de l'*Exultet* confectionnés en Italie centrale, aux Xe-XIe siècles [17]. Ces images figurent le clergé et les fidèles réunis à l'intérieur d'une église, qui est figurée en coupe (fig. 12). Sans être identique, la manière de figurer ce sujet est voisine de celle qu'applique le miniaturiste de l'Ambros. 49-50, et là où les *Exultet* montrent des groupes de moines, ceux-ci s'apparentent directement aux moines de l'Ambros. 49-50 : personnages alignés en attitude frontale, capuchon pointus (fig. 13). L'*Exultet* semble offrir des versions un peu postérieures du type d'images dont l'Ambros. 49-50 nous fait connaître une rédaction plus archaïque. Les dates respectives de ces œuvres rendent cette explication plausible.

Les illustrations du Recueil de fables (P. Morgan Library 397, v. notre p. 27) se servent de la même formule iconographique pour figurer un roi et ses courtisans, etc. (fig. 56). Ce manuscrit a été copié en Italie, probablement dans la même région que les *Exultet* (v. *infra*, p. 28).

La mosaïque du IXe siècle, sur le mur qui précède l'abside de Sainte-Praxède, à Rome, offre deux autres spécimens de compositions que nous venons de relever dans l'Ambros. 49-50 : au lieu de saint Grégoire de Nazianze, c'est un ange qui y fait face à un groupe de personnages alignés [18] qui, cette fois, sont représentés sur plusieurs rangées superposées (mais cette variante existe également dans le manuscrit de l'Ambrosienne) [19]. Sur ces mêmes mosaïques, contemporaines de nos manuscrits, on retrouve une particularité qui leur est commune : l'emploi généralisé de l'or qui recouvre tous les vêtements d'un personnage ou une architecture tout entière. C'est un trait typique pour la peinture italienne, préromane et romane — et nous le retrouverons souvent plus loin — qui caractérise les visages de toutes les figures de l'Ambros. 49-50 : une tache rouge sur chaque joue. A quelques exceptions près, ce détail est de règle, dans ce manuscrit. Enfin, il convient de relever l'identité des figures de saintes porteuses de couronne, dans l'Ambros. 49-50 (page 346, fig. 16), et à Sainte-Praxède [20], à San Bastinello, à Rome (Xe siècle) [21], etc. Toujours dans l'Ambros. 49-50, les représentations des clercs de leur côté témoignent en faveur d'une origine occidentale : 1) l'omophorion des évêques est interprété de la même façon que dans les fresques et mosaïques romaines, par exemple à Santa Maria Antica, Saint-Paul-hors-les-murs, à Sainte-Praxède, etc. [22], c'est-à-dire comme un pallium d'évêque latin (bande *étroite* qui retombe symétriquement des deux épaules et se prolonge par une bande unique qui descend jusqu'aux genoux du personnage, en suivant l'axe vertical du corps) ; 2) autre fait latin : sur les images du manuscrit de l'Ambrosienne, les prêtres sont tous tonsurés (fig. 12-14). Ce détail est important, et on pourrait dire qu'il sépare les miniatures de l'Ambros. 49-50 de l'ensemble des peintures byzantines médiévales d'une façon plus nette que les autres traits d'origine occidentale que nous avons pu y relever.

3.

Paris. grec 923. Lexique de « Lieux communs » connus sous le titre *Sacra Parallela* et attribué à saint Jean Damascène. Italie. IXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Les peintures de ce manuscrit ont été souvent mentionnées (avec reproduction de quelques miniatures), mais rarement étudiées. En renvoyant à une bibliographie assez étendue des mentions, dans J. PORCHER et CONCASTY, *Byzance et la France médiévale* (Catalogue d'une exposition de manuscrits à la Bibliothèque nationale), Paris, 1958, p. XV, 34-37, n° 55, pl. XXII, ne relevons ici que les principaux ouvrages qui comprennent une étude de ces miniatures : G. MILLET, *Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, index sous Paris. grec 923. K. WEITZMANN, *Byzantinische Buchmalerei*, p. 80-81 ; le même, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947, index sous Paris. grec 923. Le même, *Some remarks on the sources of the fresco paintings of the cathedral of Faras*, dans *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit*, Recklinghausen, 1970,

17. M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1936, pl. XXX, XXXIII, XLII, XLV, LXXV (avec moines).

18. Souvent reproduit, par exemple, M. VAN BERCHEM et E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève, 1924, fig. 295, 296. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malerein*, Fribourg-en-Brisgau, 1917, pl. La scène se repète deux fois, devant chacune des deux portes de la cité paradisiaque.

19. Pages (sic) 4, 354, 393, 467, 481, 568, 660, 795. GRABAR, *Grégoire de Nazianze*, pl. II, XXIX, XXXI, 7, XXXV, 2, XXXVII, 1, XLII, LIV, 2, LXXXVI, 1.

20. VAN BERCHEM et CLOUZOT, *l.c.*, fig. 290, 292, 295, 302.

21. WILPERT, *l.c.*, pl. 224. Cf. à Sainte-Pudentienne, du IXe siècle ; *ibid.*, pl. 218, 1.

22. Exemples dans le Paris. grec 923 : fol. 47 v°, 48 v°, 59, 60, etc. Omophorium représenté à la grecque, fol. 53, 74, etc. WILPERT, *l.c.*, p. 195 (Sainte-Marie-Antique, VIIIe siècle), 198 (*ibid.*, VIIIe-Xe siècle), 206, 1 (Saints-Silvestre-et-Martin, IXe siècle), 210 et 214 (Saint-Clément, IXe siècle). E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, pl. IX, 1 (*Exultet* de Bari, XIe siècle).

p. 325-340 (c'est à tort que Weitzmann considère comme un trait spécifique de la peinture orientale, la manière de désigner un pli par deux traits parallèles ; on en trouve des exemples partout, pour figurer schématiquement les deux bords d'un pli). H. BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 245 et suiv.

Beau manuscrit de 394 fol. 360 × 230 mm. Texte en onciales inclinées, sur deux colonnes. Très nombreuses peintures sur les marges ; quelques cadres simples pour les titres (fig. 17) et initiales à grosses tresses, les deux sur fond or. Les fol. 103/103 v°, 134/134 v°, 270/270 v°, 289/289 v° initiaux ont été remplacés — probablement encore au IXe siècle — par d'autres, d'un parchemin un peu différent. On peut se rendre compte, fol. 134 v°, 234 v°, 291 v°, que le scribe avait à faire rentrer le texte de la page qu'il remplaçait sur la page qu'il lui substituait : écriture inégalement serrée, deuxième colonne prolongée trop bas ou complétée par une ligne supplémentaire. Les onciales de l'écriture y sont droites, et non pas inclinées (par exception, fol. 270/270 v°, elles sont inclinées), et surtout le style des peintures marginales est distinct. Ces peintures représentent des bustes de personnages enfermés dans des médaillons (fig. 18, 19), comme sur les autres pages de ce manuscrit, mais la facture schématique des visages (fig. 20, 21, 34) y fait place à un dessin plus soigné et à un modelé très adroit. Ce modelé et les traits nobles des personnages trahissent l'imitation de modèles antiques. Cependant, si évident que soit l'écart de style entre ces peintures et celles qui décorent les autres folios du manuscrit, les visages schématiques et les visages modelés sont manifestement apparentés ; les deux séries s'appuyaient sûrement sur les mêmes modèles, tout en les interprétant de manières différentes. Le fait que le modèle initial était resté accessible lors de la confection des folios substitués, suppose que cette opération a été rapprochée dans l'espace et dans le temps de la confection du gros du manuscrit.

Une observation parallèle le confirme : comme le miniaturiste de l'Ambros. 49-50 (p. 220 et 394), le peintre qui illustra le Paris. grec 923 était capable de se servir de plusieurs styles, pour figurer les animaux : tandis que, sur d'autres pages, il les montrait revêtus d'une couche d'or et schématisés (fig. 199 v°), il s'en tint à un style antique réaliste, et à la gamme des couleurs délicates de son modèle, pour figurer divers oiseaux (fig. 22).

C'est ce que confirment certains détails que nous indique aimablement Mlle Concasty. Ainsi, le tracé de la lettre ψ n'est pas le même dans le texte initial et sur le texte ajouté (+ et ψ) ; la forme que le ψ reçoit sur ces folios (forme qui sera courante dans les manuscrits postérieurs) apparaît déjà dans les titres et dans la table des matières initiaux. Il en est de même des onciales droites (et non inclinées) : on les trouve tout aussi bien sur les folios ajoutés que sur les titres et la table des matières de la partie initiale du manuscrit. On verra plus loin (p. 87) pourquoi nous insistons sur le point à savoir que les peintures de style antiquisant ne sont que légèrement postérieures aux autres, et remonteraient donc encore au IXe siècle.

Le Paris. grec 923 est celui des trois manuscrits de notre premier groupe qui trahit le moins ses origines italiques. Cela explique la position de plusieurs spécialistes, parmi les plus qualifiés, qui n'ayant pas reconnu ces « italianismes » attribuèrent ce manuscrit à l'Orient chrétien [23]. Mais la mise en valeur récente des diverses peintures murales des IXe et Xe siècles, à Rome et en Italie centrale, a rendu évidents les nombreux points de contact de l'art des illustrations du Paris. grec 923 avec la peinture italienne. En voici quelques exemples : rien ne caractérise mieux le cycle des peintures qui décorent les marges du Paris. grec 923 que les portraits en buste de divers saints. Ils sont tous enfermés dans des médaillons à fond d'or. Les traits des visages, les cheveux, les draperies y sont indiqués d'une manière schématique et rapide. Or, on ne saurait trouver d'exemples d'images plus apparentées que celles qu'on voit sur le mur d'entrée de la chapelle Saint-Zénon, à Sainte-Praxède, à Rome (fig. 23). La mosaïque qu'on y trouve réunit des chaînes de portraits du Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints et des saintes et des prophètes, en *imagines clipeatae* sur fond d'or, qui sont comme des frères des peintures marginales du Paris. grec 923. L'image de saint Jean Damascène, sous un arc, dans le Paris. grec 923 (fig. 24), est apparentée à celle de saint Basile, placée sous un arc analogue, dans le Temple de la Fortune Virile [24] (fig. 25). Autre exemple : les apôtres dans la scène évangélique de la Vocation des apôtres sont interprétés dans le Paris. grec 923 (fig. 26) d'une façon très voisine de la version d'une fresque de Cimitile près de Naples [25] (v. surtout saint Pierre) (fig. 27). Cette manière, très conventionnelle et rare, de figurer le corps nu apparaît plusieurs fois, dans le Paris. grec 923 (fol. 109 v°, 256 v° : notre fig. 30 : Samson, Job) [26]. Une fresque du Temple de la Fortune Virile [27] nous y fait constater la présence d'un autre détail typique des miniatures du Paris. grec 923 : les portes aux vanteaux marqués de disques concentriques [27] (fig. 28 et 29). Enfin, et surtout partout dans le manuscrit parisien, on voit apparaître des personnages aux grosses têtes joufflues, souvent imberbes, au grand menton rond, et aux cheveux courts, qui frappent par l'absence d'expression (abstraction faite d'expressions involontaires, souvent cocasses) et un oubli à peu près total des traits nobles des modèles antiques (fig. 26). Ce qui vaut aussi, pour les proportions du corps ou pour les mouvements et gestes. Or, on retrouve des figurations semblables dans les fresques de Cimitile, et à Rome, dans le Temple de la Fortune Virile (fig. 29), et les églises de Saint-Clément et de San Bastianello, voire dans les scènes bibliques de Sainte-Marie-Antique, et — en dehors de Rome —, à Saint-Vincent-aux-Sources-du-Volturno [28]. Toutes ces peintures murales des IXe et Xe siècles nous donnent une idée suffisamment précise de l'art auquel elles appartiennent, pour y reconnaître la branche monumentale de la peinture qui, appliquée à la décoration des manuscrits, pouvait prendre l'aspect que nous offrent les miniatures du Paris. grec 923 (et, avec plus d'écarts, les deux autres manuscrits du même groupe vus précédemment). Enfin, relevons la façon conventionnelle de représenter le torse nu d'un homme, à l'aide d'un V pour marquer la clavicule et deux courbes identiques séparées par un trait vertical, pour définir la poitrine. Dans le Paris. grec 923, c'est ainsi qu'on figure Samson et Élie (fol. 158 v°). Or, c'est ce qui, trait pour trait, est répété sur une fresque de Cimitile, pour le Crucifié (fig. 30, 31).

Il va sans dire que l'illustration si abondante dans ce manuscrit ne saurait être expliquée dans son ensemble par la seule référence aux peintures murales de Rome. Le texte que ces peintures y accompagnent est bien un texte grec, et le fait que ce manuscrit ait été copié en Italie, comme nous en sommes persuadés, n'empêche nullement à ce que le modèle de ses illustrations ait été créé en pays grec. L'attribution traditionnelle du traité que reproduit ce manuscrit, les *Sacra Parallela*, à Jean Damascène, ne donnerait-elle pas une idée de la région qui avait vu naître ce modèle ? On penserait à la Syrie ou à la Palestine. Mais ceci concerne le modèle des miniatures du Paris. grec 923, et non pas le manuscrit lui-même. Cette origine orientale de l'auteur supposé du traité des *Sacra Parallela* a pu créer une présomption favorable à l'idée d'une origine également orientale, voire palestinienne, du manuscrit parisien. Mais ce n'était qu'une présomption. En ce qui concerne les miniatures du Paris. grec 923, l'hypothèse palestinienne semblait être épaulée aussi par cette considération : ces miniatures, qui iconographiquement suivent des versions orientales des images bibliques et évangéliques, ne ressemblent pas aux illustrations habituelles des manuscrits byzantins : de nombreux sujets figurés dans ce manuscrit ne s'y retrouvent pas et surtout le style et la facture des images du Paris. grec 923 sont étrangers aux œuvres byzantines habituelles.

Autrement dit, l'hypothèse « orientale » repose en fait sur des arguments négatifs (en dehors de l'iconographie qui ne concerne pas le problème de la localisation du manuscrit du IXe siècle, qui appartient à la Bibliothèque nationale) et c'est pourquoi rien ne s'oppose à ce qu'on l'abandonne en présence d'arguments positifs comme ceux qui nous ont invité à plaider une autre cause, celle d'une origine italienne du codex parisien.

C'est en codicographes que J. Porcher et Mademoiselle Concasty (dans le Catalogue de l'exposition cité p. 34-37) avaient attribué ce manuscrit à un atelier d'Italie, et notamment à cause du genre de parchemin, qui est de qualité inférieure (ce qui est typique, pour les manuscrits issus d'ateliers italiens, à cette époque). D'autres détails, mais qui cette fois concernent les peintures, créent des liens de parenté entre les illustrations du Paris. grec 923 et d'autres peintures

23. G. MILLET, *Iconographie de l'Évangile*, p. 7. WEITZMANN, *l.c.*, p. 80, attribuait ce manuscrit à l'Italie (comme nous le faisons maintenant). Mais plus tard il s'est rangé derrière Millet, et reconnaît maintenant, dans le Paris. grec 923, une œuvre palestinienne : WEITZMANN, *Die Illustration der Septuaginte*, dans *Munchener Jahrbuch des bildenden Kunst*, 3e Folge, III-IV, 1952-53, p. 105, note 26. Le même, *Some remarks*, etc. (1970) : v. Bibliographie, p. 21. Les auteurs allemands qui de nos jours acceptent cette localisation, suivent Weitzmann. Cf. note 5.

24. J. LAFONTAINE, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Rome, 1959, pl. XI. G. MATTHIAE, *Pittura romana del medioevo*, Rome, s.d., fig. 152.

25. Hans BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cividale*, etc., Wiesbaden, 1962, fig. 49, 50, qui a rapproché déjà cette peinture de l'illustration de la même scène, dans le Paris. grec 923 (*ibid.*, p. 105, fig. 51).

26. A. GRABAR, *Miniatures byzantines de la Bibl. Nat.* Paris, 1939, fig. 14.

27. LAFONTAINE, *l.c.*, pl. IX. MATTHIAE, *l.c.*, fig. 150.

28. Exemples de têtes du même genre, plus ou moins rustiques, aux joues larges, dépourvues de toute expression et aux traits indiqués d'une façon rudimentaire : BERTAUX, *l.c.*, fig. 96 (fresque de la grotte de S. Biaggio, XIe siècle). WILPERT, *l.c.*, pl. 208, 1, 2 (Saint-Clément et Saints-Giovanni-et-Paolo, IXe siècle), 209, 210 (Saint-Clément, IXe siècle), 218 (Sainte-Pudentienne et Sainte-Marie-in-Via-Lata, IXe siècle), 224 (Saint-Bastianello), 227, 2, 228 (Sainte-Marie-Antique, Xe siècle), 229 (Saint-Urbano-alla-Caffarella et Saint-Clément, Xe siècle), etc. BELTING, *l.c.*, fig. 25, 26-29, 30, 31, 35, 38, 40, etc., 50, 52, 55. BELTING, *Studien zur Beneventinischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, pl. II, V, IX, XII, XIII, XV, XIX, XXII, XXX (Saint-Vincent-aux-Sources-du-Volturno, IXe siècle ; ces peintures sont de qualité supérieure à la plupart des autres exemples cités ci-dessus, et cela se reflète dans la façon de traiter les visages, qui sont plus vivants, pl. XLIX et suiv.). Ainsi à Cimitile et dans d'autres peintures murales les têtes sont schématiques et sans expression. Enfin, dans BELTING, *l.c.*, pl. LXX et suiv., on trouve des exemples de têtes semblables, dans les manuscrits latins du Xe et XIe siècle, provenant de l'Italie centrale, du Mont-Cassin et de la principauté lombarde du Sud. V. aussi LAFONTAINE, *l.c.*, pl. II-V, VIII, IX, X, XIII.

italiennes ou simplement latines. Cela concerne, par exemple, la façon de placer sur une espèce de plaquette dorée rectangulaire (qui évoque la lumière divine) la main de Dieu qui bénit du haut du ciel (fol. 55 v°, 88, 92 v°, 217 v°, 218, 231 v°, fig. 31). Ce motif nous est apparu déjà sur plusieurs peintures du Vatican. grec 749 (fig. 2, 4, 8, et p. 17) dont l'origine italienne nous a semblé certaine. Et nous les avons déjà rapprochées, sur ce point, des illustrations du Psautier carolingien de Stuttgart, que son dernier éditeur, Florentine Mütherich, soupçonne de s'appuyer sur une source grecque d'Italie. Elle cite, à cette occasion, le Vatican. grec 749, mais on pourrait tout aussi bien renvoyer au Paris. grec 923.

Notons aussi une peinture, fol. 309 (fig. 33), qui montre un bœuf sur le corps duquel on trouve le monogramme de l'évangéliste Marc (MP). Il s'agit sûrement du symbole de l'évangéliste (la correspondance bœuf = Luc n'étant pas obligatoire, au haut Moyen Age). Ce qui nous oblige à reconnaître un cas d'influence de l'iconographie latine, probablement carolingienne (l'évangéliste est symbolisé par un animal entier).

Enfin, une curieuse façon de gesticuler, les quatre mains rapprochées symétriquement, dans le Paris. grec 923 (fig. 35) est à relever aussi, comme une marque du style de cette peinture grecque d'Italie, car nous la retrouverons dans un autre manuscrit de cette catégorie, le P. Morgan Library Ms. 397 (p. 28).

◆
◆ ◆

Nous envisagerons maintenant un petit nombre de manuscrits garnis de miniatures qui remontent aux IXe, X^e et XIe siècles et que nous croyons pouvoir attribuer également à l'Italie, les uns avec certitude ou presque, les autres avec une probabilité plus ou moins grande.

Ces manuscrits ne forment pas un groupe homogène, comme les trois codices précédents, et seul le premier de ces livres illustrés (Paris. grec 2179) s'apparente aux peintures des manuscrits ci-dessus. Il n'y a que lui, aussi, qui soit leur contemporain. Les autres sont postérieurs d'un siècle ou deux, et reflètent chacun une tradition d'art distincte.

4.

Patmos grec 171. Livre de Job. Italie. IXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. SAKKELION, *Cat. Patmos*, p. 90. G. JACOBI, dans *Clara Rhodos* VI-VII, 1932-1933, p. 173 à 191, avec 161 fig. et 23 pl. en couleurs. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 49-55, pl. XV, XVI.

Très beau manuscrit abondamment illustré, mais dont les peintures sont très détériorées. C'est à cet état de conservation, peu satisfaisant, mais aussi à l'originalité du style des miniatures de ce manuscrit, qu'on doit les hésitations des érudits quand à la date de celui-ci. N'ayant pas consulté ce codex, à Patmos, je n'en parlerai que pour l'essentiel, sans en proposer d'étude plus approfondie. Autant que je vois, et contrairement à l'avis de Weitzmann (1935), toutes les miniatures de ce codex (on en conserve quarante-quatre) ont été exécutées à la même époque, mais peut-être en deux étapes successives ; comme les illustrations du Vatican. grec 749 (v. *supra*). Les deux étapes pourraient ne pas dépasser l'an mille. Il me semble que, à Patmos aussi, on a affaire à une œuvre d'Italie, que ce soit pour les peintures à fond bleu encadrées (fig. 37 à 39) ou pour les images sans fond peint (fig. 40 à 43). Ces dernières portent quelquefois la marque du nouvel art byzantin des Macédoniens (fig. 43) (cf. Vatican. grec 749), tandis que les premières l'ignorent. Les unes et les autres — mais les premières surtout — gardent la saveur des peintures de la fin de l'Antiquité (v. les têtes des personnages fig. 37, 38), et à cet égard elles sont dans le même cas que les illustrations de Vatican. grec 749 et de Paris. grec 923. Mais à ce fond initial se superposent des traits nouveaux, de ceux que nous avons déjà observés dans les manuscrits que je viens de citer : têtes d'un certain type inexpressif (fig. 37, 38, 42), garni de certains traits de détail stéréotypes ; groupes de figures qui se superposent verticalement ou en diagonale (scène avec les cavaliers), joues marquées d'une tache rouge, etc. (fig. 37, 38, 42). Tous ces caractères nous sont connus par les miniatures du IXe siècle d'origine italienne (v. *supra* et plus loin). Ajoutons deux images de monstres qui, contrairement à d'autres, qui restent dans la tradition classique (fig. 38), s'apparentent aux monstres menaçants, avec corps de serpent et tête d'un quadrupède cornu, pour lesquels les meilleures analogies sont dans un manuscrit grec d'Italie, l'Oxford Bodléenne grec 204 (fig. 39, 40 à comparer à fig. 135, 139, 145, 147, 153). Weitzmann ne reconnaissait une origine italienne qu'aux peintures de la seconde série (sans fond colorié), qu'il datait du XIe siècle ; je crois qu'il faut l'admettre pour l'ensemble des illustrations du codex de Patmos. V. p. 50.

Les quelques observations qui précèdent ne relèvent qu'un petit nombre de traits évidents. Beaucoup d'autres mériteraient d'être notées également, mais après un examen prolongé du manuscrits qu'il ne nous est pas possible d'entreprendre maintenant. Pour une étude comme la nôtre, qui réserve une place aussi importante à l'ornementation, et particulièrement aux initiales et aux vignettes, les deux miniatures du Patmos grec 171 qui figurent des monstres-serpents (fig. 39, 40) sont d'un intérêt exceptionnel. Car on y voit, représentés comme des êtres vivants, des *zodia* qui ailleurs dans nos manuscrits seront transformés en vignettes et initiales. On en entrevoit ainsi les origines, au même titre qu'à travers certaines séries de monstres qui ornent les pages de manuscrits mozarabes (par exemple, l'Escorial d.I.2., Recueil de canons, Xe siècle) (fig. 153-4).

5.

Paris. grec 2179. Dioscoride, *De materia medica*. Italie ? IXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. BORDIER, p. 92, fig. 28-30. H. OMONT, *Fac-similés des plus anciens manuscrits grecs en onciale et en minuscule de la Bibilothèque nationale*, Paris, 1892, p. 7, pl. 8 et 25, 2. Ch. SINGER, *Studies in the History and Method of Science* II, 1921, p. 63, 65, pl. X. S. GASIOROWSKI, *Malarstwo Minyaturowe Grecko-Rzyimskie*, Cracovie, 1928, p. 151 et XXV. K. WEITZMANN, *Byzantinische Buchmalerei*, p. 82, fig. 555, 556. J. PORCHER et M. L. CONCASTY, *Byzance et la France médiévale*, Paris, 1958 (Catalogue d'une exposition), p. 37.

Beau manuscrit de 171 feuillets (34,8 × 26,5 cm), onciales inclinées, sur une colonne, lignes rapprochées. Le début et la fin du traité manquent. Nombreuses illustrations dans le texte débordant souvent sur les marges. Ces peintures représentent les plantes décrites par Dioscoride, en regard de ces descriptions (fig. 44, 45). Leur nom est généralement inscrit à côté de la peinture accompagnée également par un glose en arabe, qui de son côté donne le nom de la plante et en définit la nature. Selon Mlle d'Alverny et M. Vajda, que je remercie d'avoir lu pour moi ces inscriptions arabes, celles-ci (il y en a deux séries, les unes sont plus petites que les autres et elles semblent de dates différentes) pourraient remonter au Xe siècle ; il s'agirait de l'arabe oriental, c'est-à-dire non-maghrébien. Une troisième série d'inscriptions, à côté des peintures, est en langue latine. Elles sont parfois des translittérations en latin des noms grecs des plantes, mais le plus souvent des traductions en latin des noms arabes de celles-ci.

Mlle d'Alverny date ces inscriptions latines de 1300 environ et les attribue à l'Italie. Leur auteur serait un Italien qui savait à la fois le grec et l'arabe, l'arabe surtout. D'autre part, on devrait en conclure que le manuscrit se trouvait en Italie vers 1300.

Quelques-unes des images des plantes, au début du manuscrit (fol. 2, 3 v°, 4 v°, 5, 5 v°, 7 v°) sont accompagnées d'un personnage (fig. 44). Ils sont tous imberbes, habillés différemment, parfois d'une peau jetée sur l'une des épaules, à la manière des bergers antiques. Deux de ces personnages sont nimbés (fol. 3 v°, 4 v°). Ces nimbes et tout ce qui concerne ces figures font penser aux illustrations initiales du Dioscoride qui pouvaient remonter au VIe siècle. Visages et corps nus, modelés en degradé de couleur rose. Costumes et (une fois) coiffure, peints en or, en bleu-clair et gris-clair.

L'attribution à l'Italie repose sur la comparaison des vêtements et des personnages de ce manuscrit et des trois premiers manuscrits étudiés ci-dessus, et, en second lieu, sur la présence des inscriptions arabes et latines. On pourrait observer, enfin, que certaines plantes, par exemple fol. 2 v° (Weitzmann, *Byz. Buchmalerei*, fig. 555) sont stylisées d'une manière (feuilles polylobées et feuilles qui rappellent des marguerites) qui les apparente aux plantes, dans un manuscrit grec de P. Morgan Library (cod. Ms. 377) dont l'origine italienne est certaine : voir notre description p. 27.

6.

Athènes, Bibliothèque Nationale cod. grec 211. Recueil d'Homélies de Jean Chrysostome. Italie ? Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Paul BUBERL, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, dans *Denkschriften der K. Akademie der Wissenschiften. Philosophisch-historische Klasse*, vol. 60. Vienne, 1917, p. 6-7 avec cinq reproductions. A. DELATTE, *Les manuscrtis à miniatures et à ornements des Bibliothèques d'Athènes*, dans *Bibliothèque de la Faculté de philosophie et des Lettres de l'Université de Liège*, Liège, 1926, p. 89-92 (sans reproduction, les miniatures jugées « médiocres » et en partie non identifiées). A. GRABAR, *Miniatures gréco-orientales II. Un manuscrit des homélies de saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes* (Atheniensis 211), dans *Seminarium Kondakovianum* V, 1932, p. 259-298, pl. XVIII-XXIV (reproduction de toutes les miniatures et d'un certain nombre de compositions ornementales). Réimpression de cet article dans A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, p. 804-839, pl. 189-194. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 57, 58.

Beau manuscrit en minuscules élégantes sur deux colonnes. 35 × 24 cm. 314 folios. Pas de colophon. Quarante et une peintures, figuratives et ornementales qui, toutes, sont groupées autour des titres des homélies, de façon à les encadrer. A noter la grande variété des solutions décoratives proposées pour le thème du cadre historié. Toutes ces solutions sont originales, voire uniques en leur genre.

Dans notre article de 1932, réimprimé en 1968 (v. ci-dessus), nous avons proposé une description systématique des peintures de ce manuscrit et un commentaire relatif aux sujets iconographiques qu'on y a traités. Il suffira donc de relever les particularités de ces peintures qui nous semblent suggérer une origine italienne du manuscrit.

Il faut commencer par dire que les peintures de ce manuscrit retiennent beaucoup de traits des modèles anciens qu'elles ont suivis et qui remontaient eux-mêmes — ou leurs modèles à eux — à l'art de la fin de l'Antiquité. Il suffira de citer, en exemples, les nombreuses personnifications des villes, des vents, des cours d'eau (fig. 46), de la terre (fig. 47), ainsi que les figurations d'animaux, de plantes (fig. 48-50), d'objets (myrmécoléon, canthares flanqués de canards, vases placés aux angles d'une composition avec des plantes qui en sortent [29] (fig. 49), grosses tresses et nœuds qui font penser aux mosaïques du pavement : fig. 332). Un détail ferait penser à l'origine syrienne de ces modèles : les personnifications des deux fleuves sur les bords desquels se dresse une cité (fol. 151 v°) (fig. 46) font le mouvement de nageurs, comme la personnification de l'Oronte sur une statue hellénistique célèbre de la ville d'Antioche (motif qui fut repris sur les images de la Tyché d'autres villes de la Syrie). Étant donné que l'auteur des sermons réunis dans l'Athen. 211, Jean Chrysostome, avait été à la tête de l'Église d'Antioche avant de devenir archevêque de Constantinople, cette allusion à une iconographie antique d'Antioche pourrait signifier que les éléments antiques dans les illustrations de notre manuscrit remontent à une version très ancienne des illustrations de ces sermons crées à Antioche même. Ce n'est évidemment qu'une hypothèse, et qui n'est applicable qu'aux modèles de l'Athen. 211 et non pas à ce manuscrit lui-même (v. p. 23, le cas analogue du Paris. grec 923).

C'est à une autre source que l'illustrateur de l'Athen. 211 doit les figures debout, élégamment drapées, du Christ, de Jean-Baptiste, de Jean Chrysostome lui-même (fig. 49, 50). Ces morceaux s'appuient sur des modèles proprement byzantins contemporains. Mais cette source ne me paraît pas avoir été suivie souvent [30]. Le recours relativement fréquent aux têtes vues de profil n'est pas typique pour la tradition byzantine (fig. 46, 48, 51). Les Latins l'appliquaient plus souvent, et d'autres traits nous ramènent à l'art du haut Moyen Age de l'Occident.

C'est le cas d'un genre d'image qui apparaît deux fois dans l'Athen. grec 211 et qui figure le sermonnaire devant les fidèles qui écoutent (fol 56 : saint Jean se tient devant l'autel d'une église de l'autre côté duquel se tiennent les fidèles), ou devant une scène qu'il évoque (fol. 226 : Jésus adolescent au Temple) (fig. 51). Nous retrouvons les deux types de ces scènes dans un autre manuscrit grec d'Italie, le Grégoire de Nazianze, Ambros. 49-50. Le sermonnaire devant ses ouailles y apparaît beaucoup de fois, et l'évocation du sujet de tel sermon devant le sermonnaire n'y manque pas non plus [31]. Ces miniatures des manuscrits grecs rejoignent les nombreuses représentations analogues, sur les rouleaux d'*Exultet*, qui sont des œuvres proprement italiennes : chacun de ces rouleaux s'applique à montrer des réunions de fidèles — clergé, princes, peuple — dans une église, la grande majorité de ces images latines étant construites en largeur d'une façon qui rappelle les miniatures de l'Ambros. 49-50 (et, par les peintures de ce manuscrit, celles de l'Athen. grec 211).

Une autre formule, dans l'Athen. 211, non pas inconnue, mais aussi peu typique pour les manuscrits byzantins que la scène du sermonnaire devant ses auditeurs, trouve ses pendants dans un codex grec que j'attribue à l'Italie (après Mgr Devreesse). Je pense aux groupements de peintures diverses, ornementales et figuratives autour d'un titre, de façon à former un cadre pour celui-ci. Toutes les peintures de l'Athen. grec 211 rentrent dans cette catégorie, et il en est de même des enluminures du Paris. suppl. grec 1085. Nous aurons (p. 69) à décrire ces enluminures, mais il convient de signaler ici la méthode appliquée dans ce manuscrit à l'encadrement des titres, à cause de la ressemblance de cette méthode avec celle de l'enlumineur de l'Athen. grec 211 : au lieu de cadres continus, on n'y trouve que des éléments disjoints d'un cadre ou même d'une partie d'un cadre (deux ou trois côtés seulement) ; les images qu'on y rap-

29. Toutes ces peintures sont reproduites dans notre article cité ci-dessus.

30. Dans plusieurs manuscrits grecs d'Italie, on observe une influence analogue et qui se manifeste dans les mêmes catégories d'images (cf. fig. 282 et p. 65).

31. Nous avons fait observer plus haut (p. 21) que les figurations de ce genre, dans l'Ambros. 49-50, rejoignent les images des *Exultet*, qui sont des œuvres latines de l'Italie centrale, un peu postérieures.

proche peuvent être très différentes (architectures, plantes, objets, figures humaines et scènes entières) ; l'ensemble est souvent d'une assymétrie voulue et soulignée [32]. On a l'impression de se trouver devant des procédés nouveaux et des essais qui d'ailleurs seront sans avenir.

D'autres rapprochements avec des manuscrits de provenance italienne, grecs ou latins, se font autour du type des visages, que définissent des traits, menus, un nez court, une bouche petite, un grand menton. Rapidement esquissés, ces visages sont enluminés de quelques taches de couleur, dont celle qui marque les joues est la plus visible (fig. 47, 50). Or, c'est une manière des peintres des manuscrits d'Italie méridionale, Latins et — à leur suite — Grecs, tels que le Virgile du xe siècle de la Bibliothèque Nationale de Naples (lat. 6) et le célèbre recueil du Mont-Cassin (Vatican. lat. 1202). Les visages de l'Athen. grec 211 (fig. 46, 48, 51, etc.) se laissent comparer à ceux qu'on trouve dans ces manuscrits [33].

C'est encore du côté latin, mais cette fois du côté des œuvres carolingiennes (miniatures du Sacramentaire de Drogon ou du Psautier de Saint-Gall) — sans exclure pour autant le Virgile de Naples — qu'on trouve des représentations d'arbres et d'autres motifs végétaux qui rappellent les miniatures de l'Athen. grec 211 (fig. 48-50). Car sur ce point aussi, ces peintures s'écartent sensiblement de la tradition byzantine de l'époque. Il en est de même,enfin, quant au dessin des manteaux des martyrs et de l'empereur agenouillé (fig. 48) et quant aux gros pois qui décorent ces vêtements. Ces détails aussi se rapprochent davantage des peintures carolingiennes que des peintures byzantines.

Rappelons cependant (v. *supra*) que la tradition byzantine n'est pas entièrement absente dans les miniatures de l'Athen. grec 211. Des échos de l'art byzantin y sont manifestes, mais d'une application limitée (draperie de figures debout), tout comme dans d'autres manuscrits grecs d'Italie méridionale (cf. p. 53 et fig. 53) ; ce parallélisme à lui seul ne manque pas d'intérêt, parce qu'il nous met en présence d'un cas précis d'emprunts à portée limitée.

A certains égards — titres encadrés d'ornements, dessin d'un personnage agenouillé — les peintures de l'Athen. grec 211 présentent des points de ressemblance avec deux autres manuscrits grecs que nous attribuons à l'Italie, le Paris. grec 654 et le Vatican. Ottob. grec 14 (cf. p. 49, 50).

Les rapprochements et observations ci-dessus nous paraissent suffisants pour justifier notre attribution à l'Italie de l'Athen. grec 211.

7.

Patmos grec 70.

Ce manuscrit présente sept miniatures figuratives (fig. 52-54), mais surtout un riche décor ornemental. Celui-ci y prédomine et c'est pourquoi nous ne parlons plus en détail de ce manuscrit que plus loin, en rapport avec d'autres codices ornementés [34].

8.

New York, P. Morgan Library Ms. 397. Recueil de fables. Italie. Vers 1000.

BIBLIOGRAPHIE. Myrtille AVERY, *Miniatures of the Fables of Bidpai and of the Life of Aesop in the Pierpont Morgan Library*, in *The Art Bulletin* XXIII, 1941, p. 103 à 116.

Un manuscrit de 112 folios soigneusement écrit, sans colophon, mais que l'écriture et surtout les images permettent d'attribuer avec certitude à un *scriptorium* de l'Italie méridionale. Le manuscrit provient de Grotta Ferrata, mais cela ne signifie pas qu'il fut copié et enluminé dans ce couvent. Les mêmes données — écriture et illustrations — nous invitent à maintenir la datation de Miss Avery et des codicographes qui l'avaient conseillée, soit la fin du xe ou le début du XIe siècle. Il s'agit d'un Recueil de fables orientales (en traduction grecque) et grecques, et de certains autres textes également profanes.

32. Le Paris. grec 654 et le Vatican. Ottobien. 14 soignent également les cadres ornementés des titres, mais la grande simplicité de ces cadres gracieux ne permet pas d'autres observations comparatives. Autres cadres ornementés des titres, dans le Paris. suppl. grec 1085 : v. p. 69 et suiv.).

33. Bibliographie : H. BELTING, *Studien*, p. 137, n° 1. Voir surtout : P. COURCELLE, dans *Mélanges* de l'École française de Rome, 56, 1939, p. 259-279 avec dix illustrations. WEITZMANN, *Ancient Book Illustration*, Harvard, 1959, p. 61, 91, 119 avec trois illustrations. BELTING, *l.c.*, p. 137-143, fig. 163, 166-176, en propose davantage. Voir notre figure 267.

Il existe une certaine ressemblance de style entre les miniatures de l'Athen. 211 et du Virgile Naples lat. 6. Étant donné le sujet de ce second manuscrit, les illustrations qu'on y trouve suivent sûrement des modèles créés à la fin de l'Antiquité. Comparez, par exemple, Athen. 211, fol. 63 et Naples lat. 6, fol. 99 : BELTING, *Studien*, fig. 174. Le recours fréquent de l'Athen. 211 aux images de personnifications et leur iconographie précise (qui l'est davantage que d'ordinaire, au haut Moyen Age) est un autre trait qui sépare l'Athen. 211 et l'imagerie byzantine de l'époque et l'apparente aux œuvres que nous citons (cf. aussi, le Vatican Barber. grec 285, nos p. 55 et suiv.).

34. Étant donné la prédominance de peintures ornementales dans ce manuscrit et l'importance des initiales zoomorphes qu'on y trouve, nous le décrivons plus loin, p. 53, à côté d'autres manuscrits aux ornements zoomorphes.

Mais seuls les fables dites de Bidpai (ou Kalila et Dimna) (fol. 1 à 7 v°), ainsi que la Vie d'Ésope (fol. 22, 67 v°) y sont illustrés : preuve sans doute que les ordinateurs de ce codex avaient suivi des modèles différents, celui qu'ils mirent à profit pour Kalila et Dimna et pour la Vie d'Ésope ayant été seul à offrir des illustrations. Le texte de Kalila et Dimna a été souvent illustré, dans ses versions arabes, mais tous les exemples qu'on en connaît sont postérieurs au manuscrit de la P. Morgan Library, et ce dernier est seul à illustrer une version de langue grecque. Les illustrations de la Vie d'Ésope sont un *unicum*.

Ceci étant dit, nous n'aurons pas à étudier ici cette double série d'images quant au contenu des cycles auxquels elles appartiennent et à la tradition iconographique dont ils peuvent relever. Ce sont évidemment des problèmes qui — étant donné la rareté de ces figurations — intéressent les études de l'art profane grec du Moyen Age, de l'art musulman et des rapports entre les deux (à rapprocher des problèmes que soulèvent les illustrations de la Vie de Balaam et Joasaph) [35]. Mais ce qu'il convient d'analyser dans la présente étude c'est la manière dont les images en question ont été réalisées, dans un atelier grec d'Italie, ce qui les apparente à d'autres peintures dans les manuscrits de même provenance et ce que ces images ajoutent à la connaissance qu'on peut avoir de la miniature grecque d'Italie.

Voici quelques particularités des miniatures de ce manuscrit, de celles qui intéressent directement la présente étude :

La série des images s'ouvre par un frontispice en forme de portique à colonnes cannelées (fig. 55), dont on trouve une version très semblable dans un manuscrit latin Vatican. lat. 3741, où il sert à encadrer une Vierge avec l'Enfant en Majesté entourée d'anges [36]. Devant la colonne de gauche, à une certaine distance du sol, est représenté le scribe qui, le calame à la main, regarde vers le haut. Il semble être assis, sans qu'on voie sur quoi. Beaux chapiteaux.

Les illustrations des fables qui suivent, donnent lieu à des images qui réunissent un certain nombre de personnages alignés, les uns à côté des autres (fig. 56). Tous ces personnages peuvent être debout ou assis, à moins que ce soit une file de figures debout qui se tient devant un personnage assis (Avery, fig. 2-4, 6-8, 18) (fig. 56). Toutes ces figures sont comme découpées en silhouette coloriée sur le fond du parchemin incolore. Ce genre de composition et d'effet esthétique n'est pas moins typique pour les miniatures du IXe siècle de l'Ambros. 49-50 (cf. p. 20) et de plusieurs *Exultet* un peu postérieurs (cités p. 21), c'est-à-dire pour plusieurs séries de miniatures grecques et latines exécutées en Italie, entre le IXe et le XIe siècle. Le même rapprochement peut être fait en ce qui concerne le motif des personnages gesticulant énergiquement et qui avancent l'un vers l'autre leurs bras entrecroisés (Avery, fig. 8, 20, et plusieurs autres ; notre fig. 57). Le Paris. grec 923 — un autre de nos manuscrits grecs attribués à l'Italie — applique la même formule des mains gesticulant (fig. 35). Dans la série des animaux, rapprochons le lion à moustache humaine (fig. 58) et celui qui apparaît sur une miniature d'un manuscrit grec d'Italie, le Vatican. grec 2138 (fig. 115). Le détail est trop particulier, pour ne pas établir de parenté entre les deux images.

Un autre motif caractérise les dessins du lion et des chacals : leur corps est entouré d'une bande de couleur différente qui suit la ligne du contour (fig. 57-59). Cette fois, il s'agit d'un procédé d'origine musulmane et qui peut-être remonte à des images d'animaux tissées et brodées (notre fig. 361).

Miss Avery, dans son étude des miniatures de ce manuscrit, n'a pas voulu admettre une influence de l'art musulman, et a écarté cette hypothèse après l'avoir évoquée. Mais il s'agissait pour elle de l'hypothèse d'un modèle islamique, pour l'ensemble de l'illustration de Kalila et Dimna, et à ce sujet, nous aussi, nous ne voudrions rien affirmer ni même suggérer à titre d'hypothèse. Mais nous ne la rejetons pas davantage à titre définitif, en attendant des études à venir sur la peinture dans les manuscrits arabes des IXe-XIIe siècles, d'après les témoignages des monuments chrétiens (appelés à remplacer, pour les érudits modernes, les miniatures arabes originales de cette période, dont aucune ne semble conservée).

Pour d'autres cas d'influence de l'art arabe sur les peintures grecques d'Italie, nous renvoyons aux p. 29, 34, 69, 75, etc.

La miniature (dessin au trait) (fig. 60) qui représente Ésope étendu sous des arbres, montre un trait original : le personnage y est couché sur une bande horizontale ornementée. C'est en partant de cette bande que se dressent les deux arbres. Or, le même motif revient dans un Virgile du Vatican. (lat. 3251, fol. 2 v°), illustré en Italie à la même époque (fig. 61, d'après Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cam-

35. S. DER NERSESSIAN, *L'Illustration du roman de Balaam et Joasaph*, Paris, 1937.
36. A. MUÑOZ, *L'art byzantin à l'exposition de Grotta Ferrata*, Rome, 1906, p. 91, fig. 60. Le frontispice du Psautier carolingien de Stuttgart est analogue. Voir nos fig. 55 et 12 (miniatures des manuscrits de la P. Morgan Library et de l'Ambrosienne), ainsi que la première page du fac-similé du Psautier de Stuttgart.

bridge Mass., 1956, fig. 101). On y retrouve aussi, s'élevant au-dessus de cette bande ornementée, un arbre stylisé à l'orientale. Et on voit, sur la même page, une figure dont les chaussures sont retenues par les mêmes bandelettes que les chaussures d'Ésope, du P. Morgan Library Ms. 397. Il est possible que, dans les deux cas, la bande ornementée du « sol » ait été inspirée par des modèles musulmans (héritiers de prototypes sassanides, où — par exemple, dans les tissus — on la voit souvent), ou des modèles latins inspirés par des œuvres arabes (cf. les médaillons sculptés de Naranco, en Asturie). Il y a ressemblance certaine entre les arbres de la scène avec Ésope et ceux de la doublure du manteau de Roger II, à la Schatzkammer de vienne (fig. 362). La miniature fig. 59 offre un autre exemple encore d'un arbre schématisé à l'orientale, qui semble annoncer aussi les plantes stylisées des mosaïques de la chambre de Roger II à Palerme, de la doublure du manteau de ce prince et finalement les plantes des miniatures de l'école dite de Bagdad.

9.

Milan, Ambrosienne E. 16 sup. Recueil d'écrits divers dont un Physiologus. Italie. XIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Fort curieusement, ces miniatures, très rudimentaires, ont fait l'objet de plusieurs articles (purement descriptifs) : J. SAUER, dans *Bonner Neue Jahrbücher* II, 1921, p. 428-441. M.L. GENGARO, in *3° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, Spolète, octobre 1956. Spolète, 1959, p. 413 ; la même, in *Arte lombarda* III, 1, 1958, p. 19-27, et une notice rapide, mais illustrée, par Marie THEOCHARIS, dans les *Praktika* de l'Académie des Sciences d'Athènes, 35, 1960, p. 136-142 (Mlle Theocharis y a ajouté à ses propres observations certains rapprochements avec des œuvres musulmanes que je lui avais suggérés pendant la discussion qui a suivi son exposé, sur le même sujet, à mon cours de l'École des Hautes Études, 5e section : *Annuaire*, 1957-1958, p. 99-100).

Un manuscrit, de petit format et d'une écriture médiocre, contient, entre autres, un Physiologus (fol. 1 à 39) qui, seul, est illustré. On compte 54 dessins à la plume qui représentent des animaux, oiseaux et monstres décrits par le texte, sans faire écho aux commentaires relatifs à ces *zodia*.

Il y a bien des raisons de croire que l'illustration initiale du Physilogus remonte à l'Antiquité, et toutes les versions médiévales qu'on en connaît retiennent une part quelconque de ce prototype, ou plutôt de l'un de ces prototypes antiques supposés. Il ne va pas autrement des dessins qui décorent le manuscrit de l'Ambrosienne, et il y en a même qui gardent un souvenir très évident de figurations de très haute époque. Mais dans la majorité des cas, il s'agit d'interprétations presque enfantines de ces lointains modèles. N'empêche qu'on y relève des reflets médiévaux des formes et des procédés typiques des ateliers grecs d'Italie.

Ainsi, le Physiologus de l'Ambrosienne offre le dessin d'un arbre (avec un serpent) qui rejoint les arbres stylisés du manuscrit de la P. Morgan Library. Tandis que, le monstre démoniaque appelé Echidni y est représenté (fig. 62) exactement comme dans le Paris. grec 923 (fig. 61) (je pense à l'Echidni elle-même, abstraction faite de ses deux enfants qui, présents à Milan, sont absents à Paris). Cette identité iconographique des deux images issues de *scriptoria* italiens mérite d'être retenue, car dans bien d'autres cas, en commençant par le Physiologus byzantin de Smyrne (contemporain), cet être reçoit un aspect très différent.

Ces dessins rudimentaires rappellent ceux de la Vie d'Ésope, dans le Recueil de la P. Morgan Library. Aussi n'est-on pas surpris de trouver, à Milan également, des échos de motifs musulmans. Citons notamment le motif d'un cadre carré en marches d'escalier (fig. 63), qu'on retrouve sur la célèbre broderie de la doublure du manteau de Roger II de Palerme (conservé à la Schatzkammer de Vienne), broderie où l'on reproduit aussi des arbres-palmettes à branches et feuilles symétriques (fig. 157).

CHAPITRE II

MANUSCRITS ENLUMINÉS

10.

Vatican. grec 1666. Textes de Grégoire le Grand. Daté de 800. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. BATIFFOL, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1888, p. 297, pl. 8. Pius Franchi de CAVALIERI, *Catalogus codicum hagiographicorum graecorum Bibl. Vaticanae*, Bruxelles, 1899, p. 155. P. Franchi de CAVALIERI et J. LIETZMANN, *Specimena codicum graecorum vaticanorum; tabulae in usum scholarum*, Berlin, 1929, pl. 6. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 77, fig. 520, 521. MERCATI, dans *Studi e Testi*, 78, 1937.

Un très beau manuscrit grand-4°, excellent parchemin fin et clair, écriture très soignée en petites capitales, sur deux colonnes. Le décor peint est limité à quatre initiales. Fol. 3, un M avec deux poissons dressés qu'une bande incurvée vers le bas lie l'un à l'autre (fig. 64). Fol. 42 v°, un A avec un poisson et une barre qui, inclinés symétriquement l'un vers l'autre, se rejoignent par le haut (fig. 65). Fol. 83, un Є formé de trois poissons qui, superposés, se touchent par la tête (fig. 66). Fol. 136 v°, un M beaucoup plus grand que les autres initiales (fig. 67), avec deux barres verticales, assez larges et remplies de nœuds et tresses. Entre les deux barres, un gros serpent avec une tête à chaque extrémité qui apparaissent au-dessus des barres verticales. Ces têtes, cornues, sont plutôt des têtes de dragon ; dans leur gueule, deux petits serpents, la queue enroulée et un poisson enfoncé dans la bouche.

Les trois petites initiales (fol. 3, 42 v° et 83) font usage des mêmes couleurs vives et pures, contours brun-clair, taches rouges et bleues. Ce sont des initiales empruntées au répertoire du très haut Moyen Age, dont les origines remontent à la fin de la *Spätantike* et qu'on trouve partout, en Occident, avant les créations carolingiennes. En revanche, la quatrième initiale se distingue des précédentes aussi bien par ses dimensions, plus considérables, que par ses ornements : les tresses et nœuds des pieds-droits, les dragons à la lèvre supérieure crochue et au corps gras, enfin, le motif des animaux qui se dévorent « en cascade » (dragon-serpent-poisson), tout cela appartient au répertoire ornemental inspiré en fin de compte par les manuscrits insulaires, irlandais et franco-saxons. L'influence de ces modèles nordiques se répand dans les pays « latins » du continent européen à partir du VIIIe siècle. On constate ainsi, grâce à cette initiale, que le présent manuscrit a été enluminé en Italie.

Le décor d'origine nordique atteint donc l'Italie dès 800, et comme il s'agit d'un manuscrit grec, qui a dû vraisemblablement connaître ces motifs nordiques par l'intermédiaire de manuscrits latins italiques, cette pénétration insulaire en Italie a dû commencer quelque temps avant 800.

La leçon qui se dégage de l'analyse de ce manuscrit comprend une autre constatation non moins précieuse : puisque l'initiale, genre nordique, est seule en son genre, tandis que les trois autres initiales restent fidèles au répertoire plus archaïque, nous pouvons supposer que dans le *scriptorium* grec d'Italie où ce manuscrit fut enluminé, on devait considérer les initiales nordiques comme une nouveauté et qu'on l'adoptait non sans réticence.

On notera, enfin, que dans le présent manuscrit, l'initiale à résonances nordiques n'est pas sans présenter de ressemblance (têtes de dragon au sommet de la lettre) avec l'unique initiale de l'un des manuscrits du IXe siècle que nous attribuons précisément à l'Italie, le Vatican. grec 749, et que nous décrivons ci-dessus (fig. 1). On verra aussi (p. 33, 47, etc.) des reprises de motifs semblables dans des manuscrits grecs postérieurs issus de *scriptoria* italiens. Ce qui confirmera, s'il le fallait, l'attribution du présent manuscrit à l'Italie.

On voit l'importance de celui-ci (célèbre parmi les philologues à cause des textes de Grégoire le Grand en grec qu'il contient), pour notre étude. Il montre que, vers 800, dans un atelier italien de premier plan (à en juger d'après la qualité de l'écriture et du parchemin), on en était à un tournant : on passait de l'enluminure de tradition « antique » à l'enluminure nouvelle d'origine nordique. Comme on verra, l'initiale « antique » n'apparaîtra plus dans les manuscrits plus tardifs, tandis que la nouvelle initiale fera souche. On se souviendra aussi que les deux genres d'initiales, l'ancienne comme la nouvelle, étaient du domaine de l'art occidental (du moins au IXe siècle), et que par conséquent ce manuscrit italien de langue grecque suivait l'exemple des arts occidentaux, jusque dans les changements qui s'y produisaient, à l'époque.

11.

Patmos grec 33. Homélies de Grégoire de Nazianze. Calabre, daté de 941.

BIBLIOGRAPHIE. I. SAKKELION, Πατμιακὴ Βιβλιοθήκη, Athènes, 1890, p. 17-23. G. JACOBI, dans *Clara Rhodos* VI-VII, Rhodes, 1932-1933 : *Le miniature dei codici di Patmo*, p. 580 et suiv., pl. I-IV, fig. 1 à 27. WEITZMANN, *l.c.*, p. 82-84, fig. 558-571. COLWELL-WILLOUGHBY II, 63-65. M. BONICATTI, *Aspettti dell'industria libraria mediobizantina negli « scriptoria » italo-greci*, etc., dans *Atti del Congresso internaz. di studi sull'alto Medioevo* (1956), Spolète, 1959, p. 342-343. R. DEVREESSE, *Les manuscrits grecs de l'Italie méridionale*, dans *Studi e Testi* 183, 1955, p. 29, 33, 37.

Manuscrit de 191 folios, très soigné, de dimensions exceptionnellement grandes : 43,5 × 34 cm. Texte écrit sur trois colonnes, en écriture minuscule, encadré de commentaires marginaux, en onciales. Le premier sermon est écrit entièrement au cinabre. Le texte des sermons est précédé par des épigrammes qui occupent huit pages (quatre folios). Les ornements peints se présentent comme suit : huit encadrements des épigrammes, avec divers motifs marginaux ; quarante-quatre vignettes en tête de chacune des homélies ; de nombreuses initiales historiées, contemporaines des autres ornements, mais qui, toutes, sont vers la fin du volume, aux fol. 580 et suiv. La décoration ornementale de ce manuscrit est la plus riche qu'on connaisse, dans les manuscrits grecs de l'Italie, et la plus intéressante historiquement. Le colophon, fol. 191, déclare que le manuscrit a été copié par le moine Nicolas et son fils Daniel, à Reggio de Calabre, et achevé en octobre 941.

Le manuscrit a dû quitter l'Italie de bonne heure. Il figure parmi les livres du monastère de Patmos, dans la liste qui en fut dressée, en 1201.

Les peintures décoratives de ce manuscrit sont distribuées d'une façon qui correspond aux usages anciens dans la structure des codices grecs : elles sont concentrées d'abord autour des textes qui servent d'introduction au texte principal, et elles réapparaissent avant le début de chaque chapitre (ici : chaque homélie). A ces deux catégories traditionnelles s'ajoutent — mais seulement à la fin du volume — des peintures qui s'attachent à des majuscules du texte par lesquelles commencent certains paragraphes, et forment alors des initiales historiées à personnages. Mais si les deux premières catégories de ces peintures perpétuent des formules traditionnelles, elles les interprètent d'une façon qui n'est pas conforme aux habitudes byzantines, ou du moins elles s'en écartent sensiblement, on verra comment.

Comme pour les autres manuscrits à peintures décoratives, je ne relève pas tous les motifs, mais un certain nombre d'exemples, qui me paraissent des plus suggestifs.

La série des frontispices qui commence sur une page de droite, et se termine sur une page de gauche, présente, à chaque page, un grand cadre de forme variable. Il est circulaire p. 1 et 6 (fig. 68 et 73), cruciforme aux p. 2 et 7 (fig. 69 et 74) ; sur les p. 4 et 5, c'est un cadre rectangulaire (fig. 71, 72) ; ce cadre est en forme d'ovale « ondulé » à la p. 3 (fig. 70), et à la p. 8, c'est un tetraconque (fig. 75). Exception faite pour les deux cadres p. 4 et 5, qui marquent le milieu de la série des frontispices et se font face, et où les marges restent vierges, tous les autres cadres sont entourés de légers motifs ornementaux. Ce sont des herbes et des arbrisseaux au feuillage délicat et des paires d'aigles, de grues, de coqs, de biches, de lions ailés, voire de rosaces. Nous dirons plus loin, dans nos commentaires, ce qui nous semble caractériser ces compositions.

Dans ces peintures des frontispices et les autres compositions ornementales, les couleurs sont vives et assez distinctes de la gamme habituelle des ornements byzantins. Nous relevons le rouge, le vert, le jaune, qui l'emportent sur les autres couleurs, plus délicates, appliquées à la représentation des animaux, oiseaux et plantes. L'or intervient en abondance, mais assez grossièrement, pour relever le contours et certains motifs. Il en est de même pour les en-têtes ci-dessous.

L'en-tête de la première homélie est particulièrement grand et soigné (fig. 76). Avec la ligne unique du texte par laquelle commence le sermon et qui est composée de grandes majuscules peintes (H THMIA),

cette vignette occupe toute une page. L'en-tête proprement dit se présente comme un cadre garni d'ornements (tresses à « cabochons » et double chaîne de plaquettes carrées, avec rosaces et nœuds liés entre eux et au cadre par une bande emperlée ; « acrotères » avec palmettes et bandes à nœud). A l'intérieur du cadre, sur fond pourpre, un long titre. Les grandes lettres en-dessous sont faites de longues tiges droites, au corps rempli de tresses fines, coiffées de fleurons et de feuilles auxquelles s'accrochent, sur les deux lettres qui occupent les extrémités de la ligne, de petits quadrupèdes (deux à gauche, un à droite) au galop volant, des feuilles à la bouche. La première lettre à gauche est complétée par un chien qui, dressé sur ses pattes de derrière, cherche à atteindre un oiseau. Une très petite croix est fixée au-dessus de la barre extérieure de la dernière lettre, à droite.

Fol. 167. Un autre en-tête du même type (fig. 77) qui comprend un cadre garni d'ornements très semblables à ceux du premier cadre : tresses serrées et — bande inférieure — une double chaîne de motifs identiques, liés entre eux et au cadre ; mais cette fois ces éléments sont circulaires. Acrotères à nœud : vers celui de droite convergent deux paons (et un vase renversé ?), tandis qu'en sortent les cous et têtes de deux autres oiseaux. Celui de gauche (un peu dégradé) montre autour du même nœud la tête de face et les deux bras d'un personnage qui tient de ses mains, symétriquement, des feuilles de lierre. Des motifs de tiges et de grosses feuilles veinées se dressent de part et d'autre de la base de l'en-tête.

Le texte sans l'en-tête commence par une initiale historiée : un A formé par une tige simple et monochrome et une figure debout et de face du sermonnaire ; cheveux courts, barbe pointue.

Fol. 167. Un autre en-tête du même type, c'est-à-dire en forme de cadre ornementé (tresses et médaillons avec rosaces) qui entoure le titre : Vie de saint Grégoire de Nazianze par un prêtre Grégoire. Comme sur les petits en-têtes ci-dessous, on trouve, fixés sur le cadre supérieur, une grosse rosace à dessin complexe et deux nids remplis de jeunes oiseaux, chacun une feuille dans son bec. Sous l'en-tête, une grande initiale : un C garni d'une tresse.

Les autres en-tête — une quarantaine — sont plus modestes quant à leurs dimensions (fig. 78 à 83). Ce sont des rectangles couchés qui ne dépassent pas la longueur d'une ligne du texte (dans une des trois colonnes). Au lieu de les décrire une à une, indiquons leurs caractéristiques, qu'il n'est pas difficile de relever, car ces ornements obéissent à des formules qui se répètent et font usage d'un certain nombre de motifs qui reviennent, en des combinaisons différentes. La vignette en rectangle couché est traditionnelle à Byzance, mais dans le présent manuscrit on l'aménage d'une façon inhabituelle. Dans ce qui suit, nous définirons ces vignettes par trois éléments : 1) les ornements sur le rectangle ; 2) les motifs qu'on lui adjoint aux petits côtés, c'est-à-dire aux deux extrémités latérales, et 3) les motifs qu'on fixe sur le bord supérieur du rectangle. I) Rectangle : tresses de types différents, chaînes de plaquettes carrées ou circulaires nouées les unes aux autres, rangées de cercles avec rosaces, palmettes, plantes schématiques alignées, deux oiseaux devant une palmette. II) Détail important et original : en majorité, les rectangles reçoivent aux deux extrémités latérales un motif additionnel, qui a la forme d'un triangle ou d'un demi-cercle, ce dernier pouvant renfermer un autre demi-cercle ou un triangle ; cela peut être aussi une palmette ou une espèce d'étoile (p. 197) (fig. 79 à 81, 83). Enfin, III) Au-dessus du rectangle, et posés directement sur lui, divers motifs qui généralement forment des groupes symétriques de 3 ou de 5, et plus rarement de 2, de 4 ou de 7, voire de 9 (p. 197) motifs. Le répertoire de ces motifs est riche : plantes ou arbrisseaux à rameaux fins et fleurs, palmettes, étoiles, polygones (cf. frontispice, p. 1) et motifs étoilés (losange encadré de palmettes), très petits fleurons alignés ; animaux se tournant le dos ou affrontés avec ou sans arbre ou fontaine entre eux : canards, colombes à « cravatte », paons à aigrette dans des attitudes différentes, corbeaux (?), ou nid avec trois poussins, nid seul ou accompagné d'une image de l'oiseau-mère ; aigle seul ; lions, biches. A une exception près (oiseau-mère nourrissant ses petits dans leur nid), tous ces animaux et oiseaux sont représentés assis, de telle façon qu'on ne voit pas du tout leurs jambes ou leurs pattes (dans un cas isolé, des biches ont leurs jambes étendues par terre).

Commentaire.

Ce livre a des dimensions plus grandes que les manuscrits grecs habituels, même les plus luxueux, et à cet égard il rejoint plutôt les livres de luxe latins, en commençant par les manuscrits carolingiens. Le texte y est écrit sur trois colonnes ce qui est tout à fait exceptionnel, à l'époque du manuscrit. Je ne saurais en citer aucun autre exemple grec enluminé, mais un spécimen latin, le Psautier d'Utrecht, une œuvre carolingienne. Ces deux premières particularités du manuscrit de Reggio lui confèrent un air archaïque pour son époque, mais sans l'apparenter plus étroitement à un groupe quelconque de manuscrits connus. Un troisième trait tend à le rapprocher davantage des manuscrits latins, et plus exactement des manuscrits carolingiens de l'école dite « franco-saxonne » et de ses dérivés en Europe centrale. En effet, le décorateur du Recueil de Reggio soigne tout particulièrement la décoration des premières pages de son livre, et il y aligne des « frontispices » qui sont des cadres de forme différente qui entourent le texte des huit premières pages du manuscrit. Le décorateur change la forme du cadre. Six fois sur huit, il reproduit chacun d'entre eux deux fois, de façon à ce que les cadres 4 et 5, qui se font face et marquent le milieu de ces frontispices, soient de forme identique. Le motif des frontispices multiples à cadres variables n'est courant que dans les manuscrits carolingiens de l'école franco-saxonne et ses dérivées, et c'est à ce modèle qu'a dû se référer le peintre grec du manuscrit de Reggio. Certes, on connaît des exemples de frontispices à cadre circulaire ou cruciforme, dans des manuscrits grecs et syriaques du VIe et du IXe siècle (fig. 87), mais ils sont rares, et surtout le frontispice ainsi présenté n'y occupe qu'une seule page[37]. Quant à la forme des cadres des frontispices, elle n'est particulière que dans deux cas : nous relèverons plus loin l'intérêt des cadres ondulés (p. 35), pour faire remarquer dès maintenant que les cadres en rectangle me semblent particuliers aux manuscrits latins, depuis l'époque carolingienne ; nous en reproduisons un exemple emprunté à un manuscrit de Stockholm (fig. 88).

D'autres reflets des enluminures des manuscrits latins sont certains. 1°) Le motif d'une tête de dragon qui, en se retournant, mord à son propre corps. Le motif est d'origine insulaire irlandaise, mais connaît un succès général, sur le continent, aux IXe-Xe siècles[38]. En Italie centrale, les peintres du Mont-Cassin s'en servent constamment, et c'est par des intermédiaires de ce genre que le motif a dû atteindre les peintres grecs de Reggio (fig. 89). 2°) Le motif du décor qui consiste à donner des dimensions exceptionnelles aux lettres qui forment les premiers mots d'un texte, de sorte que la page à laquelle il commence n'est occupée que par le titre suivi de quelques lignes en très grandes capitales, qui par surcroît sont ornementées. Ce procédé est étranger aux usages grecs, mais courant, en Occident, dès avant l'« invasion » des influences insulaires et surtout du temps du rayonnement des traditions insulaires (fig. 90-92)[39]. 3°) Vers la fin du volume surtout (mais pas exclusivement), sur un nombre limité de pages, le programme de la décoration du manuscrit a été élargi au profit d'initiales historiées qui y sont nombreuses et de formes différentes avec prédominance de la figure humaine (figure entière ou visage seul) (fig. 84-86). Ces initiales anthropomorphes sont étrangères à la tradition byzantine, tandis que — dès une époque antérieure au manuscrit de Reggio — on en trouve bien des exemples, dans divers manuscrits préromans et notamment dans le célèbre Sacramentaire de Gellone et les livres mozarabes (cf. fig. 92-96). Divers manuscrits latins antérieurs à notre codex grec font appel à l'initiale O en forme de visage humain vu de face (fig. 56, 96). Le Sacramentaire de Gellone en offre à la fois de plus nombreuses et de plus anciennes (fin du VIIIe siècle). Ces initiales montrent tantôt des personnages entiers (fig. 94, 95), et tantôt des membres du corps humains (têtes, bras, jambes) et des visages seuls (fig. 96, 97). Nous aurons à citer d'autres initiales anthropomorphes dans les manuscrits latins du IXe siècle, après avoir enregistré tous les exemples d'initiales à personnages, dans nos manuscrits grecs d'Italie. 4°) L'en-tête cadre, au début du texte de Grégoire de Nazianze, et les grandes majuscules qui occupent le reste de la même page (fig. 76), ainsi que l'en-tête p. 167 (fig. 77), offrent d'autres motifs du décor qui remontent sûrement à des modèles latins. Ce sont les « acrotères » formées de nœuds, d'oiseaux, de têtes de serpent et même d'un visage et des bras d'une figure humaine (fig. 77). De pareils enchevêtrements de motifs abstraits et organiques sont étrangers à l'esprit et à la pratique des décorateurs byzantins, mais en quelque sorte normaux, dans le décor des manuscrits de tradition insulaire, avec ce qu'elle comprend de motifs germaniques. Le peintre grec a dû les puiser

37. Le plus ancien exemple connu d'un frontispice qui présente un texte inscrit dans un cadre circulaire est dans le Tétraévangile de Rossano, du VIe siècle. Mais le frontispice par lequel s'ouvrait ce codex n'est pas conservé. Celui qu'on trouve est le frontispice des Tables des canons d'Eusèbe : un cadre circulaire garni de disques multicolores et de quatre *imagines clipeatae* des évangélistes : A. MUÑOZ, *Codex purpurensis Rossanensis*, Rome, 1907, pl. IX, Frontispices avec motif central, circulaire ou cruciforme (ou avec la croix dans un médaillon, et quelques autres motifs), dans des nombreux manuscrits syriaques, depuis le VIe siècle et jusqu'en plein Moyen Age. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, etc., Paris, 1964, pl. 2 à 10, 42.

38. WEITZMANN, *l.c.*, p. 77. Quant aux ornements du Patmos 33, WEITZMANN, p. 83, y constate la présence d'un certain nombre d'éléments nordiques (nous le suivons dans ces observations, et en ajoutons plusieurs autres du même genre). Mais il insiste surtout sur l'origine orientale des motifs zoomorphes de ces mêmes ornements et sur ce point, nous ne le suivons pas.

39. A. BOINET, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. V-B, VI-A, B, IX-A, B, XI-B, XIV-A, XV-B, etc. GRABAR et NORDENFALK, *Le haut Moyen Age*, Genève, fig. sur p. 128, 132, 139, 156, 196. J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *L'Empire carolingien*, Paris, 1968, fig. sur p. 83, 85, 154, 167.

à un modèle latin, peut-être local, mais en tout cas tributaire de la tradition insulaire. Cela est vrai aussi, pour un autre motif qui apparaît sur les mêmes en-tête cadres du Patmos grec 33, à savoir les petits quadrupèdes au galop volant qui s'accrochent aux extrémités de quelques-unes des grandes majuscules de la première page. Ce motif de tradition insulaire allait connaître, un peu plus tard, un grand succès chez les enlumineurs des manuscrits latins du Mont-Cassin [40].

Revenant au Sacramentaire de Gellone, relevons-y certaines initiales à motifs zoomorphes (fig. 99) dont on retrouve des imitations dans nos manuscrits grecs : v. page 62. C'est un aigle aux ailes déployées dont le dessin rappelle singulièrement les aigles du frontispice p. 6 du manuscrit de Patmos (fig. 73). Au fol. 29 v° du Sacramentaire, dans une initiale, les quatre serpents qui avalent des poissons (fig. 100) sont des répliques des serpents de l'initiale de Vatican. grec 1666 (fig. 67). Enfin, nous verrons plus loin, dans un autre manuscrit grec d'Italie, une réplique (fig. 115, 116) de l'initiale du lion assis du Sacramentaire de Gellone (fig. 101).

Tout compte fait, les ornements de Patmos 33 comptent beaucoup d'éléments qui lui viennent des enluminures des manuscrits latins, de celles qui charrient des éléments d'origine insulaire. Certains de ces motifs nordiques ne nous sont connus qu'à travers le Sacramentaire de Gellone ; ce qui suppose probablement qu'un modèle de ce genre a pénétré en Italie méridionale avant 941.

Mais tandis que les frontispices, les grandes vignettes, le décor de la première page, dans son ensemble, et les initiales du Patmos 33 témoignent de ces contacts avec les manuscrits enluminés latins, il suffit d'un rapide coup d'œil sur les petits en-têtes, si nombreux dans ce manuscrit, pour se rendre compte qu'une source orientale a été également mise à contribution par les peintres de ce manuscrit si riche en enseignements. Autant que je peux voir, cette source était musulmane, et certains détails permettent même d'affirmer que, de ce côté aussi, on s'était laissé influencer par des enluminures de manuscrits. Mais étant donné la carence des manuscrits arabes enluminés de cette époque, cette hypothèse se laisse vérifier difficilement, et on se voit obligé de faire appel à d'autres catégories d'œuvres islamiques, telles les broderies et les tissus historiés ou certains ivoires sculptés ou peints, les rapprochements de ce côté étant d'autant plus utiles que n'importe quelle technique des arts somptuaires pouvait faire connaître le répertoire ornemental des décorateurs musulmans et en transmettre des éléments aux enlumineurs grecs. Qu'on se souvienne que le codex Patmos 33 avait été peint à Reggio de Calabre, c'est-à-dire à deux pas du détroit de Sicile, où les Arabes avaient laissé un grand nombre de leurs œuvres d'art, pour admettre que toute forme d'influence de l'art musulman y était facilement imaginable.

D'autres manuscrits auxquels s'étend notre étude en présentent des emprunts certains (v. p. 75), mais qui s'y présentent de façon différente. Le Patmos 33 porte des traces des mêmes influences, dont voici les principales. C'est d'abord la façon d'arrêter la silhouette des vignettes. Dans ce manuscrit, dans la majorité des cas, on suit un usage byzantin, et leur donne la forme d'un rectangle couché, complété par quelques motifs légers fixés sur son faîte. Mais dans beaucoup d'autres cas (fig. 79-81, 83), on ajoute aux deux extrémités latérales du rectangle, autrement dit aux petits côtés de celui-ci, un élément supplémentaire, — un triangle, une palmette, une étoile, et surtout un demi-cercle, qui lui-même est composé de divers motifs plus fins. Ces additifs changent la silhouette des vignettes. Or, rien n'est plus caractéristique des manuscrits arabes enluminés, et cela depuis les Korans de luxe les plus anciens (fig. 331), que ce genre de motifs accolés au rectangle de la vignette, sur l'un de ses petits côtés. Nous tenons d'ailleurs une preuve que les miniaturistes grecs d'Italie connaissaient ce genre de vignettes musulmanes : un manuscrit grec copié en Italie méridionale, que nous décrivons p. 75, fig. 330, offre une vignette-cadre (pour titre) qui est une reproduction pure et simple d'un en-tête arabe. L'imitation est servile, car tout, y compris l'usage envahissant de l'or, est copié sur un modèle musulman. Les décorateurs du Patmos 33 n'ont jamais été aussi dociles, mais la façon dont ils ont modifié l'en-tête moyen habituel n'est pas imaginable sans contact avec les manuscrits arabes de l'époque.

La même influence se manifeste aussi d'une autre manière, à savoir par l'emprunt de toute une série de motifs zoomorphes, qui ne peuvent provenir que de l'art islamique de l'époque. En voici quelques exemples, qui n'épuisent probablement pas le sujet. Ici aussi des manuscrits enluminés auraient pu fournir les modèles, mais — faute de manuscrits enluminés conservés de cette époque — c'est ailleurs qu'on les surprend, et notamment dans les tissus et les broderies islamiques des xe et xie siècles, c'est-à-dire de l'époque

40. BERTAUX, *l.c.*, fig. 81-84, 87 ; pl. XII, 1 (Mont-Cassin, 99, Vat. lat. 1202. *Exultet* du Brit. Mus., AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1936, pl. I, II, III, XIII, XIV, XVI, etc., XLVI, etc. BELTING, *Studien*, pl. XCII, XCIII, XCIV, XCVII.

même qui nous occupe. Il s'agit de tissus historiés ou de broderies d'un certain genre, qu'on pratiqua alors tant en Mésopotamie du Nord (région de Bagdad) [41] qu'en Espagne [42] (la Sicile a dû avoir des ateliers du même genre) [43]. Gaston Wiet et les spécialistes allemands et américains qui ont publié et commenté ces tissus historiés, y ont relevé tout un répertoire de motifs anthropomorphes et zoomorphes qui s'apparentent aux *zodia* installés sur le faîte des vignettes du Patmos 33. Les plus fréquents et les plus typiques sont les paons, des coqs et des colombes, ou encore des félins, lions et panthères tachetées (exemples dans G. Migeon, *Manuel d'art musulman* II, Paris, 1927, fig. 213 et suiv.).

Tous ces animaux et oiseaux font partie du répertoire ornemental de bien des arts anciens, y compris le byzantin et le latin préroman. Mais les *zodia* de Patmos 33 ont certaines caractéristiques qui les séparent des séries grecque et latine habituelles : les paons vus de profil ont une aigrette et une queue très abondante qui se recourbe sur le dos de l'oiseau ; le coq présente une queue à crochets pittoresque, et généralement ils apparaissent deux par deux, figés dans une attitude de repos, mais malgré tout, élégante. Ce sont des *zodia* d'un style spécial qui, dérivés du sassanide, l'avait dépassé, et a trouvé une élégance qui lui est propre. Les animaux et oiseaux de ce style sont facilement reconnaissables.

Du côté arabe aussi doit venir le cadre en « ovale ondulé » ou polylobé qui figure sur l'un des frontispices du Patmos 33 (fig. 70), et dont les contreparties musulmanes sont des cadres — médaillons sur les coffrets en ivoire de Cordoue, datés de l'époque même de notre manuscrit. Les divers *zodia*, animaux, oiseaux et monstres qui se tiennent autour de ces médaillons, ou à l'intérieur de ceux-ci [44], ne sont pas traités dans le même style que les *zodia* des vignettes de Patmos 33, mais il convient d'y relever, sur l'une de ces boîtes, le motif du nid occupé par plusieurs poussins [45], cher aux auteurs des vignettes de Patmos 33. On entrevoit par ce détail la communité du répertoire ornemental, et un lien de plus avec le décor musulman.

Nous avons observé déjà et nous aurons à relever plus loin d'autres exemples d'emprunts à des œuvres musulmanes, et dans un de ces cas (le Recueil de Fables de la P. Morgan Library) nous avons constaté qu'une autre série de peintures grecques d'Italie pouvait s'inspirer de broderies islamiques du xie siècle (v. p. 28). Cela nous confirme dans l'idée que les œuvres islamiques que les peintres grecs d'Italie ont eu l'occasion d'imiter, étaient d'un style semblable à celui des broderies du xie siècle auxquelles nous pouvons nous référer.

12.

Florence, Bibliothèque Laurentienne, cod. Conv. Sopp. 202. Recueil de traités de Pseudo-Denis l'Aréopagyte. Italie. IXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. G. VITELLI e Cesare PAOLI, *Collezione di facsimile paleografici greci*, Florence, 1897, pl. 17. K. WEITZMANN, *Byzantinische Buchmalerei*, p. 81, fig. 554. Cet auteur hésite entre une attribution à l'Italie ou à une région « byzantine orientale ».

La décoration peinte est limitée au frontispice, mais celui-ci est d'une rare beauté (fig. 102). Autour du titre enfermé dans un médaillon, d'abord un cadre garni de motifs floraux, puis de riches rinceaux et un gros fleuron central, ainsi que, deux à deux, des perroquets et des cerfs couchés. Le tout est peint en or, sur fond bleu. Tout en haut du décor, dans l'axe de la composition, un vase orné de perles.

Commentaire.

Ce frontispice rappelle celui de l'Ambros. 49-50 (notre fig. 11), que nous rangeons parmi les manuscrits italiens du IXe siècle. Techniquement il lui est supérieur. Les perroquets sont stylisés dans un goût oriental, comme sur les tissus (cf. à cet égard les oiseaux d'un autre manuscrits grec d'Italie, le Patmos 33, où nous avions relevé des traces d'influences musulmanes : notre p. 34). Le Patmos 33 débute aussi par des frontispices à décor peint, avec un texte inscrit dans des cadres de formes différentes, y compris la forme circulaire (v. nos fig. 68, 73).

41. G. WIET, dans *Ars Islamica*, IV, 1937, fig. I. PFISTER, dans *Revue des Arts asiatiques*, fig. 2, 4. Voir FALKE, *Seidenweberei*, pl. V (Palerme, XIIe siècle). G. WIET, *Soieries persanes*, Le Caire, 1948, pl. III, IV, VI, VII, XVIII. J. BECKWITH, *Caskets from Cordoba*, Londres, 1959, fig. 19, 22, 28. Sur une tasse en or au British Museum, dans *British Museum Quaterly*, XII, 3, 1939, pl. XXXIII.

42. Broderie à Fermo, provenant d'Almeria en Espagne (en 1116) : D.S. RICE, *The Fermo chasuble of St. Thomas Becket*, dans *Illustrated London News* du 3 octobre 1959, p. 356-358, fig. 1 à 16. Broderie de la même provenance à Autun, tissu brodé appelé « Suaire de saint Lazare ».

43. Cf. la doublure du manteau de Roger II. Rappelons aussi le félin attaché par une chaîne à une initiale, dans un manuscrit grec d'Italie, le Paris. grec 279 (v. notre fig. 315). C'est un animal apparenté aux félins des vignettes du Patmos 33 (v. notre fig. 79).

44. John BECKWITH, *Caskets from Cordoba*, pl. 14 et suiv. Des personnages de profil d'une silhouette semblable à Patmos 33, *ibid.*, p. 31 (Burgos). La série la plus complète de ces ivoires de Cordoue, dans J. FERRANDIS, *Marfils Arabes de Occidente*, I, Madrid, 1935.

45. BECKWITH, *l.c.*, pl. 54. Le vieux motif du nid avec poussins existe aussi en versions grecques, dans les manuscrits byzantins.

13.

Vatican. grec 2022. Vie de sainte Marie l'Égyptienne et autres textes hagiographiques. Campanie, avant 953-954.

BIBLIOGRAPHIE. R. Devreesse, *Les manuscrits grecs de l'Italie méridionale*, dans *Studi e Testi* 183, Vatican, 1955, p. 10 et 32.

Enluminures conformes au goût italique. Exemplaire assez pauvre.

Fol. 20, vignette avec tresse rudimentaire tracée à l'encre brun-pâle. Sur cette vignette, on distingue à peine un oiseau et un quadrupède qui se tiennent de part et d'autre d'une plante.

Grand nombre d'initiales simples (corps de la lettre rempli d'une tresse simple (par exemple, fol. 64 v°), à l'encre seulement, rarement agrémenté d'un peu de rouge. Mais aussi quelques poissons : fol. 35, 83 v°, 90 v°, 122, et oiseaux : fol. 75 v°, 253 v, deux oiseaux affrontés ; grossier. Dessins : fol. 85, 130.

Commentaire.

A citer à côté d'autres manuscrits datés et localisés du xe siècle, en tant que version simple d'un décor typique pour les manuscrits italiques. L'existence de ce genre, à côté de versions plus savantes, mérite d'être enregistrée.

14.

Vatican. grec 1633. Recueil de sermons, daté de 983. Italie, peut-être Bisignano.

BIBLIOGRAPHIE. R. Devreesse, *l.c.*, p. 38. C. Giannelli, *Codices Vaticani graeci*, Cité du Vatican, 1955, p. 319-331, avec bibliographie des ouvrages antérieurs.

28 × 21 cm. 359 fol., écriture assez négligée, grand nombre de vignettes et d'initiales assez barbares. Lettres en bandes souples ; quelquefois des tresses, rouges, vertes, jaunes, brun foncé ; prédominance fréquente du vert.

Fol. 1. Vignette rectangulaire, avec tresse.

Fol. 4 v°. Vignette rectangulaire allongée, avec deux serpents enroulés, dont les têtes apparaissent aux extrémités. Cf. Mont Sinaï 203 ?

Fol. 8 v°. Un E avec main verte.

Fol. 11 v°. Vignette avec trois disques sur lesquels se profilent trois quadrupèdes qui se poursuivent. Animaux bleus, rouges, bleus ; cadres rouges, verts, rouges. Très grossier.

Fol. 14 et 69. Un K avec serpent enroulé.

Fol. 14. Sur la marge, à côté d'un titre, un quadrupède. Dessin sommaire.

Fol. 84. Belle vignette à nœuds et tresses, couleurs violentes, et une initiale.

Fol. 88. Un X avec serpent.

Fol. 119. Vignette tressée et un A avec oiseau, tresses et nœuds. Vert violent.

Fol. 160, 163. Vignettes rectangulaires. Belles tresses serrées, couleurs violentes.

Fol. 203. Belle vignette tressée et initiale en forme de tête vue de face, dessin grossier.

Fol. 234. Sur la marge inférieure, un chien poursuivant un lièvre, et un fleuron. Grossier.

Fol. 243 v°. Grande vignette grossière, avec deux oiseaux et deux lièvres entre les bandes formant des cercles, à l'intérieur d'un rectangle couché, le cadre également en bandes qui s'enroulent par endroits. « Acrotère » à droite, en forme de tête de dragon qui se mord le cou. Le même motif répété au haut de l'initiale au-dessous. Couleurs violentes.

Commentaire.

Ce témoignage de 983 confirme celui de 953-954 (le manuscrit ci-dessus), à savoir que dès cette époque il existe des versions rustiques-populaires d'un certain genre de décoration des manuscrits grecs. Il est donc à présumer que ce genre avait été créé dès le IXe siècle, sous l'influence des manuscrits latins (cf. *supra* nos observations à ce sujet, à propos du Vatican. grec 1666 et du Patmos grec 33).

15.

Vatican. grec 2020. Textes de saint Maxime le Confesseur. Capoue en 973.

BIBLIOGRAPHIE. Weitzmann, *Byz. Buchmalerei*, p. 70, 86, 88. Devreesse, *l.c.*, p. 30-31.

Manuscrit soigné. Nombreuses initiales ornementées et quelques vignettes. Couleurs vives aux rapprochements audacieux ; par exemple, rouge et jaune, vert, violet et bleu.

Un certain nombre d'initiales simples : rien que le corps de la lettre, avec ou sans remplissage par des tresses à grosses bandes larges, et des « cabochons » (fol. 6 v°, 26 (fig. 103), 10, 154, etc.).

D'autres initiales sont plus élaborées. Ainsi : Fol. 26 v°, 67 v°, 163, 173 v°, 185, etc. : O remplacé par une tête de face, représentée jusqu'au bord d'un col. Cheveux violets, grands yeux.

Fol. 33 v°. Vignette couchée remplie de tresses à nœuds serrés, rouge, jaune, vert, violet, bleu, et au-dessous, deux avants-corps et têtes de serpents, d'un dessin original (fig. 104).

Fol. 41. Vignette couchée avec tresse rouge, jaune, vert, violet, bleu, et Є avec main tendue et une tête de face (vignette et Є semblables, fol. 184 v°).

Fol. 51 v° : Є avec une main particulièrement grosse et lourde, bleu, jaune, violet, aux contours rouges (fig. 105).

Fol. 67 v : vignette à motifs floraux schématiques (du type « Laubsäge », selon Weitzmann), et sur la marge, une tête de face, aux grands yeux, cheveux violets et diadème rouge (fig. 106).

Fol. 166. Une tête de face seule, mais enfermée dans un losange qui n'est dépassé que par le cou. Motif original (fig. 107).

A partir du fol. 165 v°, des initiales en bandes plates et monochromes, mais qui peuvent être de couleurs différentes. Ce genre de lettres est typique, pour les manuscrits grecs d'Italie. Il comprend des O en disque ornementé (rempli par un nœud, etc.).

Fol. 175. Trois initiales sur la même page : Є, Δ et K avec tresse et bandes fleuries souples et monochromes ; au bas du K, une tête de dragon qui mord son propre cou (fig. 108).

Fol. 184 v°. Un oiseau sur la marge. En-tête tressé, Є avec un buste de face (fig. 109). Cf. Vatican. grec 2138, fol. 2, 16.

Fol. 197. Quadrupède dressé sur ses pattes de derrière, le corps tendu, avalant une feuille ; tête jaune, corps rouge, bleu, vert, violet.

Commentaire.

Moins intéressant que le manuscrit frère, le Vatican. grec 2138 (v. ci-dessous), de même origine et de date très voisine, ce codex présente des ornements très semblables. Mêmes couleurs violentes, mêmes initiales en forme de tête seule ou de têtes sur le Є ; un exemple de dragon qui se mord le cou ; plusieurs exemples de vignettes à tresses. Autre manuscrit apparenté : Oxford, Bodléenne grec 204 (p. 40).

A noter, pour mieux se rendre compte du répertoire de ces *scriptoria*, que ce manuscrit offre simultanément deux genres d'initiales et d'ornements. V. ci-dessous le manuscrit frère, le Vatican. grec 2138. ainsi que l'Oxford, Bodléenne grec 204.

16.

Vatican. grec 2138. Évangiles. Capoue en 991.

BIBLIOGRAPHIE. Weitzmann, *Byz. Buchmalerei*, p. 85-88, Devreesse, dans *Studi e Testi* 183 (1955), p. 30-31. M. Bonicatti, *Aspetti dell'industria libraria*, etc., p. 344.

Manuscrit soigné. Nombreuses initiales ornementées et quelques peintures décoratives sur les marges. Couleurs caractéristiques pour les ateliers grecs de l'Italie : vert, bleu et jaune, avec contours rouges appuyés, ou jaune et bleu et les mêmes contours rouges.

Quelques exemples d'initiales :

Fol. 3 v°, 8, 15 v°, 41 v°, 34, 34 v°, 35, 45 v°, 49, etc. : des T remplis d'une tresse serrée, avec, en bas, une tête de dragon qui mord son propre cou (fig. 110).

Fol. 2 : Є avec main et, dans la courbe de la lettre, buste face d'un personnage avec de grands yeux.

Fol. 16 : Є semblable, avec cinq bustes face dans la courbe de la lettre, un point rouge sur chaque joue (fig. 111).

Fol. 20. Une belle croix formée de tresses serrées, bleu, vert, jaune, rouge, accompagnée des mots :

IC XC NIKA
ΦωC XV
ΦAINЄI ΠACIN
IHCΘV (sic) CωCON MЄ

Fol. 35 : un grand T, avec la tête du dragon qui mord son propre cou, en bas, et le symbole de Matthieu (buste d'un ange), en haut (fig. 112). De la figure de l'ange n'est représentée qu'une moitié. Un point rouge sur chaque joue. Ce symbole d'évangéliste, et les autres (v. *infra*) sont représentés à l'*incipit* d'une péricope tirée de ces évangiles.

Fol. 36 v° : un grand T avec un lion-symbole de Marc, au sommet de la lettre (fig. 113). Même manière de le situer par rapport à la lettre. Le lion a une moustache d'homme (cf. *supra*).

Fol. 37 : un grand T, avec un veau — symbole de Luc. Même manière de lier le symbole à la lettre.

Fol. 39 v : un grand T, avec un aigle — symbole de Jean. Même manière de lier le symbole à la lettre.

Fol. 48 v° : un T avec un personnage debout et de face, cheveux bleus, costume jaune, vert et bleu, tresse sur la jupe. Le corps incolore. Contours noirs.

Fol. 50 : un O avec un buste d'évêque de face, cheveux bleus, costume bleu et jaune, contours rouges.

Fol. 52 v°. Début du Ménologe. Vignette couchée surmontée d'une croix, et remplie par une tresse serrée, brun vert, jaune, violet, dans cadre vert. — Sur la marge, à la hauteur du titre, un oiseau de profil, une perle sur chaînette suspendue à son bec.

Les initiales du Ménologe sont plus modestes et un peu différentes, par exemple, fol. 67 v°, un A avec oiseau pour remplacer la barre de gauche et une tige fleurie, pour l'autre barre.

Fol. 72 et 74. Sur la marge, à la hauteur d'un titre, un oiseau.

Fol. 77. Dans les mêmes conditions, une tête de face, un point rouge sur chaque joue, cheveux verts.

Fol. 85 v° : un T avec un personnage debout et de face, deux mains, un seul pied. Cf. p. 54 : British Museum, Arundel 547.

Fol. 91 (le dernier). A la fin du texte, sous la première colonne, une vignette rectangulaire couchée remplie de gros fleurons à quatre pétales, et au-dessous un lion (corps blanc avec taches rouges, contours bleus) et une plante-palmette sur laquelle perche un oiseau (même couleur). Dessin assez grossier, mais ferme (fig. 114).

Commentaire.

Deux motifs qui témoignent d'une influence latine : la tête du dragon qui mord son propre cou (plusieurs initiales) et les symboles des évangélistes qui coiffent des initiales. Quant au premier motif, qui est d'origine insulaire, nous l'avons déjà relevé sur plusieurs de nos manuscrits (cf. p. 18). Weitzmann avait déjà fait des observations identiques. Le second est attesté par le Sacramentaire de Gellone (fig. 93). V. ci-dessus le manuscrit frère : Vatican. grec 2020, *supra*, p. 36.

17.

Vatican. grec 866. Synaxaire. Fin Xe siècle. Capoue ?

BIBLIOGRAPHIE. R. DEVREESSE, *Codices Vaticani graeci*, III, Cité du Vatican, 1950, p. 434-440, avec bibliographie des ouvrages antérieurs.

37,5 × 20 cm. 414 fol., texte sur deux colonnes. Nombreuses petites vignettes pour l'*incipit* de chaque « Vie », et en plus des initiales historiées, et, sur les marges, des oiseaux, des quadrupèdes et des « nœuds » décoratifs. Couleurs vives : bleu, jaune, vert, brun, contrastes appuyés. Fréquemment, la surface peinte est divisée en plusieurs compartiments de couleurs différentes. Dessin rudimentaire, mais appliqué avec fermeté, dans un style déterminé. Ce style, les couleurs et certains motifs (par exemple, le personnage assis par terre formant un « Є ») ont leurs pendants dans d'autres manuscrits qui sont étudiés dans le présent ouvrage.

A noter plus spécialement, le dessin des yeux à « lunettes ».

Exemples d'initiales et d'autres ornements :

Fol. 13. Sur la marge, « nœud » et lion dressé, moustachu (fig. 115).

Fol. 23 v°. Un Є, avec bandes enroulés (cf. Mont-Cassin).

Fol. 58 v°. Un X, avec deux serpents.

Fol. 65. Un A, avec poisson appuyé contre une barre inclinée.

Fol. 69. Sur la marge, quadrupède dressé avec collier.

Fol. 76. Sur la marge, buste de personnage barbu de face, avec col ornementé.

Fol. 79. Un A, avec un oiseau. Sur la marge, un nœud au bout d'une tige, dont l'extrémité inférieure est mordue par un dragon (tête seulement).

Fol. 93 v°. Sur la marge, un chien (?), avec collier et langue tirée.

Fol. 106. Sur la marge, un animal semblable, mais tenant un livre.

Fol. 110 v°. Motif semblable, et un Π avec tête de dragon à l'extrémité inférieure de chacune des barres verticales.

Fol. 116. Sur la marge, un quadrupède (un chien ?) qui avale une tige ou sa propre queue.

Fol. 116 v°. Un Є, avec chien (?) fig. 116).

Fol. 119 v°. Sur la marge, un quadrupède. Vignette à tresse simple et un T, avec tête de dragon à chaque extrémité.

Fol. 125 v°. Sur la marge, buste de face d'un personnage moustachu coiffé d'une couronne. Un T comme ci-dessus (fig. 117).

Fol. 129. Un Φ avec nœud et tête de dragon à l'extrémité inférieure. Sur la marge, un quadrupède passant, avec un livre (ce livre indique peut-être que l'image — et d'autres, semblables, dans le même manuscrit — dérive des symboles des évangélistes).

Fol. 148 v°. Vignette à serpents en tresse. Un T, avec une grande main verte (il y a d'autres, semblables, dans ce manuscrit).

Fol. 169. Un C, avec serpent-dragon et un oiseau sur la marge (fig. 118).

Fol. 174. Vignette en tresse, un K, avec dragons mordant leur cou, un nœud sur la marge supérieure (fig. 119).

Fol. 181 v°. Un T, avec main et un petit buste superposé à la manche de cette main.

Fol. 215. Un X, avec tête de dragon.

Fol. 216. Un T, avec tresse et tête de dragon mordant son cou (fig. 121).

Fol. 219 v°. Un A formé de bandes souples (du type des initiales du Mont-Cassin) ornées de têtes de dragons aux extrémités.

Fol. 254 v°. Un K, avec un serpent à deux têtes et au corps rayé en longueur et garni de poils.

Fol. 324. Un O, avec main et visage de face (cf. fol. 148 v°).

Fol. 349 v°. Vignette, avec tresse, et Є, avec trois têtes de chiens ou de dragons aux extrémités, et un personnage barbu debout derrière la lettre. Un oiseau sur la marge (fig. 122).

Fol. 364 v°. Un K, avec figure d'un jeune homme debout, de face, qui avance un bras et tient une branche dans l'autre.

Fol. 365 v°. Un Є, avec un personnage assis sur un petit siège bas à pied unique. Il présente à droite un bras démesurément long et a le dos courbé et les jambes avancées vers la droite également. Dans sa main gauche, il tient un tout petit livre. Il porte un caftan bleu orné d'étoiles jaunes, un bonnet rouge et pointu. Ses cheveux sont verts. Ce personnage semble habillé en Arabe (fig. 123).

Fol. 368. Au bas de la page, l'image d'un saint debout (le saint dont la « Vie » est inscrite au-dessus). Nimbe rouge, carré pourpre sous le cou, le reste du costume est rayé : bleu-rouge-vert.

Fol. 368 v°. Un T, avec corps de la lettre, orné de deux têtes de serpents aux extrémités et une tête humaine, de face, sous le pied de la lettre.

Fol. 372. Un K, avec un personnage barbu debout, le bras gauche tendu à droite et un serpent dans sa main gauche, baissée. Il porte un caftan rayé verticalement rouge-vert-bleu ; souliers verts. Ceinture blanche à grosses « perles » (fig. 124). Ici et ailleurs, dans ce manuscrit, les vêtements rayés verticalement évoquent vraisemblablement des costumes arabes. C'est encore le cas, plus de deux siècles plus tard, dans les miniatures du Skylitzès de la B.N. de Madrid, que je crois illustré en Italie méridionale.

Fol. 373 v°. Un Є, avec un personnage barbu assis sur un petit pliant, avant-corps penché à droite, bras et jambes tendus dans la même direction, ceinture à grosses « perles ». Costume bleu, vert, rouge, orné de bandes parallèles et de chevrons (fig. 125).

Fol. 377 v°. Un K, avec personnage debout et de face. Costume brun rayé de bleu, chaussures brunes, tient un serpent, ou une tige.

Fol. 385 v°. Un ω formé par la juxtaposition de trois bustes de face de personnages barbus, appuyés sur une bande ondulée, le tout « compartimenté », polychrome (fig. 126).

Fol. 404. Un très grand B, avec volutes faites chacune de deux serpents, et la tige verticale, avec deux autres serpents, combinés avec des nœuds et des tresses. A l'intérieur de la volute supérieure, sur un fond bleu orné de points blancs, une tête de dragon ; à l'intérieur de la volute inférieure, sur un fond identique, un buste de personnage de face (fig. 127).

Commentaire.

Plus riche en enluminures que la plupart des manuscrits grecs d'Italie, ce *codex* de luxe se sert d'un art et de techniques qui l'apparentent aux manuscrits de Capoue et de Calabre, du milieu et de la fin du Xe siècle. Les personnages debout et surtout assis (pour former un Є) sont les plus parlant à cet égard. Le Patmos 33 nous a fourni des exemples de ces Є qui procèdent des Є latins comme on en apperçoit dans le Sacramentaire de Gellone, et dans le Patmos 33 lui-même, manuscrit copié en Calabre, face à la Sicile. Nous y avons relevé également des motifs d'origine musulmane (p. 34). Le Vatican. grec 866 présente d'autres échos de l'art musulman.

En revanche, la grande initiale finale surtout — mais d'autres initiales aussi — nous apportent des preuves d'influences nordiques, probablement par l'intermédiaire du *scriptorium* du Mont-Cassin. Le Patmos 33 faisait état d'apports de la même origine.

18.

Florence, Laurentienne, Conventi soppressi 177. Sermons de Grégoire de Nazianze. Italie. XIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 87, pl. XLIII.

Manuscrit assez soigné, avec frontispice et beaucoup d'initiales peintes. Couleurs typiques pour l'Italie : vert, ocre, rouge.

Fol. 2 v° : frontispice en forme de cadre rectangulaire ornementé de tresses, et quatre médaillons aux angles. Sur la marge, dessins au trait, d'une époque rapprochée de l'exécution du manuscrit : oiseaux, dragons, homme craché par dragon (fig. 128).

Fol. 102 v°, 184 : vignettes, avec tresses, oiseaux, serpents (?).

Fol. 38 v°, 41 v°, etc. : initiales ; celle du fol. 41 v° avec tête de dragon qui mord son propre cou (fig. 129).

Fol. 183 v, 22 v°, 241 v° : dessins, principalement oiseaux, et aussi un lièvre (grossier).

19.

Florence, Laurentienne. Plut. XI. 9. Écrits de Pseudo-Denys l'Aréopagite, avant 1021, à San Giovanni in Apiro (Calabre), par un moine, Lazare.

BIBLIOGRAPHIE. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 86, 87. P. BATIFFOL, *L'abbaye de Rossano*, Paris, 1891, p. 87, 155.

G. Vitalli - C. Paoli, *Collezione fiorentina di facsimilis paleografica greci*, Florence, 1897, pl. 37.

Manuscrit assez soigné orné d'un certain nombre d'initiales et d'une vignette. La vignette suivie d'un O en *imago clipeata* (cf. notre n° 23), fol. 245 (fig. 130) et la plupart des initiales sont décorées de tresses, de grosses perles, d'oiseaux. Deux initiales présentent des personnages :

Fol. 220 : un K, avec un prêtre latin qui tient un manipule (fig. 131).

Fol. 277 v° : une initiale avec un buste de personnage masculin de face, coiffé d'un haut bonnet rouge qui s'élargit vers le sommet.

20.

Paris. grec 1069. Jean Climaque, « Échelle céleste ». Capoue. Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Weitzmann, *Byz. Buchmalerei*, p. 84, pl. XVI, n° 375. J.R. Martin, *The Haevenly Ladder*, Princeton, 1954, p. 170-171, fig. 5. Porcher et Concasty, *Byzance et la France médiévale* (1958), p. 37.

Manuscrit assez soigné. 24 × 19 cm. 106 folios. Une seule miniature, au fol. 3 v°. C'est l'« échelle céleste », représentée verticalement le long d'une marge face à la table des matières. Le corps de l'échelle est tapissé de tresses multicolores. Les figures au sommet sont ajoutées postérieurement (fig. 132).

Commentaire.

Cette peinture de l'échelle, comme celle qu'on voit dans le Vatican. Chis. grec R. IV. 7 (v. *infra*), est typique pour les ateliers grecs d'Italie.

21.

Vatican. Chisien. grec R. IV. 7. Textes sur l'ascèse par Diadoque, Jean Climaque et Dorothée. Capoue ? Fin Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. P. Franchi de Cavalieri, *Codices graeci Chisiani et Borgiani*, Rome, 1927, p. 6 sq. J.R. Martin, *The Haevenly Ladder*, Princeton, 1954, p. 184, fig. 9.

Fol. 115 v°. Table des matières pour le livre de Climaque. Comme dans le Paris. grec 1069 et le Sinaï grec 417[46], une longue échelle, verticalement, en marge du texte. Le corps de la lettre — comme dans ces deux autres manuscrits — est garni d'une tresse multicolore.

En plus, et seulement dans ce manuscrit, le buste du Christ de face, bénissant et un rouleau à la main. Image très schématique, manière graphique (le visage a été redessiné). Sur la même page et ailleurs, des vignettes en rectangle couché rempli de tresses multicolores (rouge, jaune, vert, violet pâle).

Cavalieri attribuait ce manuscrit à Grotta Ferrata, mais je suivrais plutôt Martin qui, se référant à la parenté des ornements du Vatican. grec 2138, qui a été copié à Capoue, en 991 (v. *supra*, p. 37), reconnaît dans le présent manuscrit une autre œuvre du *scriptorium* de Capoue, de la fin du xe siècle.

46. Martin, *l.c.*, p. 186, 187, fig. 2. On peut se demander si ce manuscrit, contemporain des deux autres, n'est pas également d'origine italienne. L'écriture ne s'oppose pas à cette localisation, ni la manière de tracer les lettres des titres (Martin, *ibid.*, fig. 2) qui, selon Martin, imitent des lettres coufiques. Il y aurait à observer aussi la façon d'encadrer les titres (Martin, fig. 3) cf. nos fig. 301 et suiv. qui reproduisent des ornements du Paris. grec 1085.

22.

Vatican. Ottobien. grec 250-251. Homélies de Théodore higoumène. Italie. Fin du Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Weitzmann, *Byz. Buchmalerei*, p. 86.

Manuscrit soigné, vignette et initiales du genre italique, de bonne qualité et nullement « sauvage ». Répertoire ornemental peu développé. Initiales de petites dimensions. Couleurs vives et juxtapositions de plusieurs tons : par exemple, bleu, rouge-brique, brun, ocre et jaune.

Fol. 1 : vignette en rectangle rempli par des tresses serrées multicolores. Initiales en bande unie à laquelle mordent un poisson ou un dragon, et sur laquelle s'enroule un serpent. Un oiseau se dirige parfois vers l'initiale, tandis qu'un collier d'une autre couleur se pose parfois sur elle. Exemples :

Fol. 3, 31 : serpent ; fol. 5 v°, 12 v°, 23 v° : poisson ; fol. 9 v°, 24 : oiseau ; fol, 6 v° : collier : fol. 25 v° et 57 : dragon qui mord son propre cou.

Commentaire.

C'est une version un peu particulière du décor ornemental courant des monuments grecs d'Italie du xe siècle.

23.

Oxford, Bodléenne grec 204. Recueil de textes bibliques et autres (théologiques, canoniques, moralisants) attribués à différents auteurs, parmi lesquels les auteurs ecclésiastiques italiens, Cassien et Nil. Italie. Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Rien que des catalogues qui se contentent de mentionner sommairement la présence de peintures ; celles-ci ne semblent pas avoir été jamais décrites, ni étudiées. Références aux catalogues antérieurs, dans le plus récent d'entre eux, H.O. Coxe, *Catalogus codicum graecorum Bibliothecae Bodleianae*, Oxford, 1853, réimprimé en 1969, n° 204, p. 759.

Manuscrit in-4° de 184 folios, d'une écriture sur deux colonnes, très soignée, avec de nombreuses peintures dans le texte et sur les marges : portraits des auteurs, initiales historiées, vignettes, images d'animaux et d'oiseaux, sur les marges ; quelques petites scènes sur la marge inférieure. A la façon latine, les initiales sont placées à l'intérieur des colonnes du texte. Contrairement à l'écriture, d'une calligraphie soignée, les peintures sont très rudimentaires. Mais elles sont remarquables par leur abondance et par la richesse du répertoire ornemental. Par le nombre de ces peintures décoratives, certaines pages de ce manuscrit ne sont comparables qu'au Sacramentaire de Gellone ou aux rouleaux de l'*Exultet*. Sur de nombreuses pages, surtout vers la fin (fol. 121 v°-122, etc.), les colonnes de texte sont encadrées, sur les deux côtés, d'une succession de petits motifs qui rappellent des W couchés (parfois, une troisième série de ces motifs est aménagée entre les colonnes de texte). Chacun de ces « W couchés » étant recouvert d'une tache de vernis jaune, l'effet final est celui d'un cadre foncé pour le texte. L'usage de couvrir les peintures de ce vernis (dans le présent manuscrit, on le retrouve sur beaucoup de peintures zoomorphes et anthropomorphes, ce qui, en photographie, donne des taches noires) est typique pour les manuscrits grecs d'Italie.

Date : les auteurs des catalogues, qui ne considèrent que la paléographie, hésitent entre le xe et le xie siècle. L'étude des peintures nous fait pencher vers le xe siècle.

Les peintures.

Ci-dessous nous donnerons une liste des vignettes et des petites scènes sur les marges, ainsi que des exemples d'initiales historiées et d'images d'animaux, d'oiseaux et de poissons qui apparaissent sur les marges. Ces peintures zoomorphes sont trop nombreuses pour les décrire une à une, et nous n'en relèverons que les plus originales et les plus typiques.

Fol. 2 v°. Au haut de la page, vignette en forme de deux serpents entrelacés qui se touchent par les têtes ; leurs corps forment une suite d'enroulements (fig. 133). Sur la marge inférieure, divers animaux.

Fol. 9 v°. Vignette de début de la « Sagesse de Salomon », avec le buste de celui-ci, enfermé dans un médaillon. Salomon porte une barbe large et longue et des moustaches séparées par un menton glabre.

Fol. 17. Buste de Sirach, dans un médaillon qui précède le texte du prologue à la « Sagesse de Sirach » (Ecclésiastique). Un Π garni d'une tête (fig. 134).

Fol. 18. Un grand Π garni de cinq têtes vues de face. Cette initiale est placée au début du texte de la « Sagesse de Sirach ». Au-dessus du titre, grande vignette en tresse, avec, aux extrémités, des têtes de dragons. L'un d'eux avale un petit quadrupède (fig. 135).

Fol. 23 v° à 28. Au haut des pages, plusieurs vignettes en forme de tresse couchée qui se termine, des deux côtés, par des têtes animales qui rappellent des têtes de veaux ou de moutons. Les marges supérieures et inférieures sont souvent garnies d'images de poissons et de divers animaux. Initiales zoomorphes.

Fol. 31. Deuxième portrait de Sirach, en buste dans un médaillon (l'emplacement correspond à l'Eccl. 18, 30) (fig. 136).

Fol. 32 v°. Troisième portrait du même, semblable aux deux autres (Eccl. 20, 27).

Fol. 34. Un grand Π garni de deux têtes vues de face (Eccl. 23, 7).

Fol. 35. Un H, avec deux bustes semblables (Eccl. 24).

Fol. 39 v°. Image d'un pêcheur à la ligne, sur la marge inférieure.

Fol. 40. Initiale O, avec un quatrième portrait de Sirach dans un médaillon (Eccl. 30). L'« esprit » de l'O est remplacé par un poisson ; en-dessous, deux félins antithétiques et un oiseau (perroquet ?) attaché par une chaîne (?) ou, plutôt dévorant un ver (fig. 137).

Fol. 40 v°. Initiale O, avec un cinquième buste du même (Eccl. 30, 16).

Fol. 43 v°. Seconde image d'un pêcheur à la ligne, sur la marge inférieure. A côté de lui, un ustensile avec anse rempli de petits poissons (fig. 138).

Fol. 52. Buste de Sirach, sans médaillon, au milieu du texte (Eccl. 44, 8, 9).

Fol. 53 v°. Sur la marge inférieure, image d'un archer qui vise un animal en présence d'un autre.

Fol. 57 v°. Un Є, avec buste de Sirach ou de son fils (Eccl. 51 début). Singulière et maladroite combinaison d'une *imago clipeata*, et d'un Є majuscule avec main bénissant (fig. 139).

Fol. 58 v. Début des « prophéties des sept sages grecs sur le Fils de Dieu ». Vignette en forme d'arc, au-dessus duquel on voit deux lions affrontés et au-dessous, le buste d'un personnage barbu (Dieu

le Père ?) qui surmonte un grand disque ornementé (v. ci-dessous mon commentaire) (fig. 140).

Fol. 59 v°. Portrait en buste du prophète Isaïe, dans un médaillon, en tête d'une « Vie » de ce prophète ; initiale O avec tête barbue à nimbe crucifère (fig. 141).

Fol. 60 v°. Portrait, de même type, du prophète Jérémie, en-tête de sa « Vie ».

Fol. 61 v°. Portrait, de même type, du prophète Ézéchiel, en-tête de sa « Vie ». Des poissons sur les marges ; plusieurs initiales historiées.

Fol. 67 v°. La marge inférieure est occupée par une bande bleue qui figure l'eau dans laquelle nagent de nombreux poissons, grands et petits (fig. 142).

Fol. 68. Sur la marge inférieure, deux oiseaux et un quadrupède au-dessus d'une bande horizontale avec trois têtes de monstres qui en sortent. Une vignette-tresse et un A avec poisson (fig. 143).

Fol. 70 v°. Un O en médaillon qui renferme un motif ornemental avec croix. L'esprit qui précède l'initiale est remplacé par un oiseau (procédé qui se répète, dans ce manuscrit). Un A avec quadrupède.

Fol. 71 v°. Sur la marge supérieure, un grand oiseau qui dévore un petit quadrupède ; sur la marge inférieure, une sirène-oiseau à tête féminine. Ses cheveux se prolongent par un trait en spirale. Un motif semblable apparaît fol. 74, 85 v°, 91 v°, etc., où cette spirale sort du bec d'un oiseau.

Fol. 73 v°. Petite vignette-tresse ; deux oiseaux antithétiques et deux quadrupèdes qui se suivent, sur les marges supérieure et inférieure.

Fol. 75 v°. Sur la marge inférieure, un homme debout qui met sa main dans la gueule d'un lion ; un A avec un lièvre.

Fol. 76 v°. Vignette-cadre pour un titre. Ce cadre est formé par des tresses ; deux lions antithétiques, au-dessus ; un autre lion sur la marge inférieure.

Fol. 78. Sur la marge supérieure, un échassier volant (plutôt qu'un poisson à tête pointue) et un poisson ; sur la marge inférieure, un renard poursuivant deux lièvres.

Fol. 80. Sur la marge inférieure, un oiseau sur le dos d'un cerf poursuivi par un félin ; sur la marge supérieure, un oiseau attaché par le bec (?) (fig. 144).

Fol. 81 v°. Oiseaux sur la marge supérieure, poissons sur la marge inférieure ; initiales avec oiseau et lion.

Fol. 82. Oiseaux sur la marge supérieure ; tresse qui se termine par deux têtes d'animaux, sur la marge inférieure.

Fol. 83 v°. Sur la marge supérieure, deux oiseaux perchés sur le dos de deux échassiers volants (plutôt que des poissons à têtes pointues, malgré la queue qui ressemble à une queue de poisson) ; sur la marge inférieure, deux fauves antithétiques (fig. 145).

Fol. 85 v°. Sur la marge supérieure, un oiseau et un poisson ; sur la marge inférieure, fauve poursuivant un cerf ; initiales avec lion.

Fol. 86. Sur la marge inférieure, deux cerfs ; initiales avec oiseaux.

Fol. 91. Au-dessus du début des « Constitutions apostoliques », un grand disque ornementé au-dessus duquel se tiennent deux fauves antithétiques. Le texte commence par un O circulaire, dans lequel s'insert le buste d'un personnage barbu ; une petite vignette en tresse qui se termine par deux têtes d'animaux (fig. 146).

Fol. 91 v°. Sur la marge inférieure, un oiseau sur le dos d'un quadrupède (cf. fol. 80) et un poisson ; sur la marge supérieure, un oiseau.

Fol. 93 v°. Sur la marge inférieure, scène d'un sacrifice. Le sacrificateur, barbu, tient une hâche à double tranchant et tend l'autre main vers un mouton (?) dressé. A côté, un poisson.

Fol. 97 v°. Vignette tressée avec têtes animales aux extrémités ; grand oiseau, sur la marge supérieure.

Fol. 101 v°. Sur la marge supérieure, un grand arbre sur lequel perchent deux oiseaux ; à côté, un autre oiseau picore les fruits de l'arbre.

Fol. 121 v°. Deux lièvres sur la marge supérieure ; les colonnes de texte flanquées de petits motifs (en W couchée) recouverts chacun d'une tâche de vernis.

Fol. 122. Sur la marge supérieure, un chien ou lapin dressé ; un oiseau sur la marge inférieure. Motifs en W couché sur les marges latérales et entre les deux colonnes du texte.

Fol. 127 v°. Sur la marge supérieure, un oiseau touche de son bec une tête d'animal par laquelle se termine, à gauche, une vignette tressée. A l'autre extrémité de la vignette, une queue de serpent. Motifs en W couché comme *supra*.

Fol. 147 v°. Sur la marge supérieure, une large vignette tressée, avec tête d'animal aux deux extrémités ; un O avec un buste de personnage barbu anonyme (fig. 147).

Fol. 151 v°. Un A avec un lièvre.

Fol. 152. Une petite vignette tressée avec têtes d'animaux aux extrémités.

Fol. 184. Sur la marge inférieure, trois chevaux (?) sellés qui se suivent à gauche ; une croix sur leur croupe ; les croupes, trop grandes, font penser à une bosse de chameau.

Commentaires.

Les peintures de ce manuscrit appellent de nombreuses remarques. Mais nous nous bornerons ici à celles qui intéressent le sujet général du présent ouvrage. Le manuscrit d'Oxford est au nombre de ces codices du haut Moyen Age qui surprennent par le contraste entre la qualité de l'écriture et la rudesse et l'enfantillage des images anthropomorphes (voire parfois zoomorphes). Le texte y est copié avec soin, et les initiales historiées, sans être remarquables, sont à un niveau artistique acceptable. Mais les nombreuses *imagines clipeatae* des prophètes et d'autres auteurs bibliques sont d'une maladresse exceptionnelle. Celle-ci se manifeste aussi dans les quelques petites scènes (pêcheur à la ligne, archer, etc.) qu'on trouve sur la marge inférieure du manuscrit, et les animaux héraldiques, au-dessus des portraits. Enfin, chose plus rare, parmi les très nombreuses images d'animaux, poissons, oiseaux et monstres, qui décorent les marges, il y en a qui sont aussi mal venues. Il n'est pas douteux cependant que texte et peintures ont été exécutés en même temps. Une image placée au milieu du texte et que celui-ci contourne soigneusement (fol. 52) suppose même que certaines peintures ont été réalisées avant le texte. Bref, il s'agit bien d'un de ces cas où ce n'est pas l'habilité technique qui avait manqué aux praticiens, mais l'usage de la peinture selon la tradition classique appliquée à la figure humaine et parfois aux animaux. Sauf erreur, ce genre de rencontre de deux réalisations aussi inégales est attesté surtout pour les manuscrits latins de haute époque, et à ce titre déjà le codex grec d'Oxford se range parmi les œuvres occidentales.

Vu dans son ensemble, le décor peint de ce manuscrit l'apparente au groupe Vatican. grec 2020, de 973 ; Vatican. grec 2138, de 991 ; Vatican. grec 866, de la fin du xe siècle, et Monte-Cassino grec 431, de la mête époque (v. aussi Vatican. grec 2022, de 953 et le Vatican. grec 1633, qui présentent des versions plus pauvres du même genre de décor). Les deux premiers manuscrits de cette liste, les Vatican. grec 2020 et grec 2138, ont été copiés à Capoue, et c'est ce qui nous invite à attribuer au même *scriptorium* le recueil d'Oxford. Très typiques pour ces manuscrits de Capoue sont les initiales décorées de plusieurs têtes ou bustes de personnages représentés frontalement, que nous retrouvons dans le manuscrit d'Oxford. La schématisation du visage est sensiblement la même partout. A cet égard, je citerai en priorité une image du Christ, dans le Monte-Cassino grec 431 (fig. 285), dont le visage rappelle de près les visages des prophètes dans notre manuscrit. Les quadrupèdes et les oiseaux qu'on trouve dans celui-ci ressemblent également aux *zodia* du manuscrit de Monte-Cassino. Enfin, après ces manuscrits religieux grecs, citons les illustrations des *Lois lombardes*, dans le manuscrit qu'on conserve à Madrid [47], copié au Monte-Cassino. Les rois qui trônent frontalement y ont des têtes (fig. 148, 149) qui s'apparentent de près à celles des divers auteurs bibliques du manuscrit d'Oxford, et cette ressemblance est d'autant plus suggestive que, à en juger par son contenu (les lois lombardes), le manuscrit de l'Escorial a été sûrement copié pour l'administration des souverains lombards de l'Italie du Sud. Trait important, qui nous confirme dans l'idée que les peintures du codex d'Oxford et celles de tout son groupe de manuscrits illustrés grecs ont de fortes chances de refléter l'art patronné par la cour lombarde, au xe siècle. Le manuscrits d'Oxford est-il à dater des années qui précèdent ou qui suivent les dates des manuscrits de Capoue munis d'un colophon ? (v. *supra*). Rappelons que le Patmos 33, dont les peintures, datées de 941, s'apparentent aux enluminures du groupe de Capoue, remonte à un atelier situé au Sud de la Calabre, à Reggio, c'est-à-dire bien au-delà des frontières du royaume lombard. Cela pourrait signifier que l'art des enluminures de Capoue n'était lié au royaume des Lombards qu'accidentellement et qu'il s'agit d'un style propre à une région plus grande de l'Italie méridionale ; ou bien que le style formé à Capoue auprès de la cour lombarde s'était formé dès la première moitié du xe siècle et a rayonné jusqu'à l'extrémité Sud de la botte italienne. Je ne me sens pas assez armé, pour choisir entre ces hypothèses, tout en faisant observer cependant que le manuscrit de Patmos, celui qui fut enluminé à Reggio de Calabre en 941, nous atteste la présence, dès cette époque, d'un style apparenté à celui qu'on verra dans les manuscrits datés de Capoue, quelques décennies plus tard (sur ce problème de date, voir aussi *infra*, p. 45).

Nous ne savons pas davantage comment au juste expliquer une certaine parenté qui existe entre les peintures du groupe de Capoue de nos manuscrits grecs et celles des enluminures, contemporaines, des manuscrits latins-espagnols dits mozarabes [47]. Des contacts entre ces deux groupes signifieraient-ils que l'un suivait l'exemple de l'autre, ou que, œuvres contemporaines réalisées dans ces pays assez rapprochés, les deux séries de peintures suivaient, sans le vouloir, des voies parallèles ? Ou encore que, en

47. J. DOMEGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas*, I, Madrid, 1933, p. 247, fig. 226 (Madrid, Bibl. Nat. n° 413).

Italie méridionale, comme en Espagne, les arts du xe siècle en arrivaient à se ressembler, à cause d'un facteur commun : l'influence de l'art musulman, qui était florissant aussi bien en Sicile qu'en Espagne (v. *infra*) [48].

Voici d'ailleurs quelques exemples de rapprochements précis. La formule du portrait en médaillon est d'origine antique (voir, pour l'époque, les *imagines clipeatae* des petits prophètes, d'un style très classique, dans un manuscrit byzantin, à Turin, Bibl. Univ. B. 1. 2/9 ; et d'autres portraits, en médaillons également, mais d'un style schématique, dans le Paris. grec 923, du IXe siècle, que nous attribuons à Rome, v. *supra,* p. 22 et suiv. et fig. 18-20), mais l'enlumineur a schématisé les visages d'une façon très particulière qui se laisse rapprocher — en dehors de la mosaïque du IXe siècle du Christ en médaillon, sur l'arc triomphal de San Paolo fuori le mure [49] et des portraits des rois lombards dans un manuscrit de leurs « Lois » enluminé au Mont-Cassin (v. *supra,* p. 43) des schémas de visages frontaux dans plusieurs manuscrits mozarabes du xe siècle, tels qu'un Recueil des canons de conciles, Escorial d.I, 1, fol. 155 v°, 305, 316 v° ; le *Beatus* Gérone, fol. 129 (Christ), 208 (la grande prostituée) (fig. 150-151) ; le *Beatus* Madrid, Académie d'histoire, cod. n° 30, fol. 197, 197 v° ; et celui de la même bibliothèque, cod. n° 8, fol. 226, 270. Le recueil des canons Escorial d.I, 1, fol. 316 v° offre, par ailleurs, un exemple du motif du buste du Christ aux bras écartés et baissés qui semble tenir devant lui un objet large. Son pendant, dans Oxford grec 204, est sur le fol. 58 v°. Cette formule singulière se retrouve, deux siècles plus tard (mais sûrement inspirée par un modèle fort ancien), dans Mont Sinaï 417, où le Christ présente de cette façon une personnification de la Charité, qui est une de ses propres « énergies » [50]. L'image d'Oxford s'inspire probablement d'une représentation d'un disque cosmique marqué de la croix, symbole de la victoire du Christ (v. aussi une analogie mozarabe : fig. 155), tout en imitant une fibule ronde lombarde.

D'autres rapprochements avec les enluminures mozarabes : dans l'Oxford grec 204, fol. 17, Sirah, sur son portrait, a la tête enveloppée dans un voile à la manière arabe. On retrouve ce détail sur trois images d'un personnage anonyme dans Escorial d.I, 1, fol. 69 v° (fig. 152). A Oxford, fol. 67 v°, sur la marge inférieure, on trouve une large bande bleue, qui représente l'eau, et des poissons qui y nagent. Plusieurs manuscrits mozarabes, dont Escorial d.I, 1, fol. 205 v°, reprennent ce sujet y compris son traitement en motif décoratif. Enfin, les dessins maladroits de personnages, de petites scènes et d'animaux, qui sont si nombreux sur les marges de l'Oxford grec 204, sont typiques pour plus d'un manuscrit mozarabe, par exemple, la Bible de 920 à la cathédrale de Léon, fol. 3 v°, ou Madrid, Acad. d'histoire, cod. 10001, fol. 21 v°, 34, 124.

Enfin, de part et d'autre, c'est le grand nombre de figurations d'animaux, oiseaux et monstres. Certes, rien n'est plus caractéristique pour les peintures dans bien des manuscrits latins, à partir de la fin du VIIIe siècle, et surtout entre le IXe et XIe siècle, que cette avalanche d'images zoomorphes. Mais ces figurations y prennent des formes différentes, et c'est pourquoi il est permis de rapprocher les images zoomorphes qui présentent des versions apparentées, et qui appartiennent, les unes aux manuscrits grecs d'Italie, tel que le Patmos 33 ou le groupe de Capoue, l'Oxford grec 204 compris, et les autres dans les manuscrits mozarabes, tels que : Escorial d.I, 1, fol. 57 v°, 58, 58 v°, 59, 59 v°, 60 ; Léon, cathédrale, Antiphones de 1069, fol. 5, ainsi que tous les *Beatus,* peut-être surtout celui de Saint-Sever, Paris. lat. 8878.

Partout, c'est la présence simultanée, en dehors des initiales zoomorphes, d'images « réalistes » d'animaux, poissons, monstres, fixés autour du texte. On pourrait aller plus loin et observer que, dans l'Oxford grec 204 et l'Escorial d.I, 1, les cerfs ont des bois d'un même dessin insolite, qui leur donne un aspect de longues feuilles polylobées, et que, dans ces mêmes manuscrits, de nombreuses images d'animaux les montrent dans une action dramatique : ils se poursuivent les uns les autres (fragments de scènes de chasse, ou le renard et le chien poursuivant leurs victimes), ou ils attaquent l'un l'autre, ou encore de petits oiseaux s'installent sur le dos d'autres oiseaux pour traverser les airs, ou bien ils cherchent des insectes dans le poil des grands quadrupèdes. Ces dernières figurations sont d'inspiration « naturaliste » certaine, et en ce qui concerne les petits oiseaux qui se reposent sur le dos de leurs parents, le Physiologus nous le dit à propos des aigles. Ce renseignement nous fixe sur la source d'inspiration

48. Je ne soulève pas, ici, le problème de la part qui, en Italie lombarde et en Espagne visigothique, pourrait revenir à une intervention — consciente ou involontaire — du goût proprement germanique. Je traite de ce problème ailleurs, et il me suffira de dire maintenant que l'intervention du facteur ethnique me paraît difficile à déceler sur les monuments, si jamais elle avait marqué les œuvres d'art que nous étudions.

49. Un dessin au trait publié par WILFERT (*Die römischen Mosaiken und Malereien,* II, Fribourg-en-Brisgau, 1917, fig. 186) permet de distinguer les traits de ce visage du Christ et notamment la façon dont les moustaches et la barbe se détachent sur le menton et les joues.

50. Reproductions : J. R. MARTIN, *The Illustrations of the Haevenly Ladder of John Climacus,* Princeton, 1954, pl. LXXVII, 215. J. MEYENDORF, dans *Cahiers Archéologiques,* X, 1959, p. 267, fig. 6.

des dessinateurs d'Oxford grec 204. Ils ont puisé dans le Bestiaire, et certaines autres peintures mozarabes de l'Escorial d.I, 2 le confirment, en accompagnant les images marginales d'animaux et de monstres (fig. 153, 154) par des inscriptions : *aspida, drago, basiliscus, serena, corcodillum.* Tandis que dans l'Oxford grec 204, tous ces *zodia* sont repartis sur les marges, sans aucun lien avec le texte et sans s'intégrer dans des compositions décoratives, les peintres mozarabes reprennent ce genre de figurations, mais en les chargeant d'une fonction symbolique et d'un rôle décoratif. En effet, ces peintres choisissent leurs *zodia* parmi les animaux et monstres les plus horribles et les plus funestes, avec l'intention évidente d'évoquer les forces du Mal autour des textes qui reproduisent les canons des conciles de l'Église. Ces monstres représenteraient donc les hérétiques et autres suppots du diable, contre lesquels s'étaient élevés les synodes. Mais, d'autre part, les « cadres » formés par ces images de serpents, de crocodiles et de monstres sont d'un effet décoratif soigneusement élaboré.

Ce n'est qu'au-dessus de certains portraits d'auteurs, en *imago clipeata,* que les pientres de l'Oxford grec 204 ont essayé de tirer un parti décoratif du motif de deux animaux antithétiques, et les ont fixés héraldiquement, en gardiens de ces portraits. Les Byzantins, au xe siècle (Weitzmann, *l.c.,* pl. XVII), les Carolingiens, dès le IXe (Boinet, *Miniature carolingienne,* pl. XXXIII-XXXV, XXXVIII, XLIII), se sont servis de ce motif qui, sous une forme plus libre, apparaît aussi sur tous les frontispices du Patmos grec 33 (fig. 68, 70, 73, 74, 75), de l'Ambros. 49-50 (fig. 11) et de Florence, Conv. soppr. 202 (fig. 102). Cependant, une particularité distingue ces animaux héraldiques, dans l'Oxford grec 204. C'est l'allongement de leur corps. Or, c'est un trait de plus que ces peintures ont en commun avec les félins des peintures mozarabes (fig. 155) (Escorial d.I, 1, fol. 155 v°, 316 v° ; Madrid, Acad. d'histoire, cod. 8, *Beatus,* fol. 15 v°, 59, 124 v°, etc.) [51].

Le manuscrit d'Oxford est-il antérieur ou postérieur au groupe des manuscrits enluminés datés de Capoue qui vont de 973 à la fin du xe siècle ? Nous nous sommes déjà posé cette question, et nous y revenons pour dire : le trait qui le rapproche le plus de ces manuscrits est le motif des initiales sur le corps desquelles apparaissent des têtes et des bustes de personnages vus frontalement. C'est la même formule, mais la version qu'en offre l'Oxford grec 204 est plus monumentale et de ce fait me semble plus archaïque. Je crois aussi que les *imagines clipeatae* et les nombreuses images des *zodia* sur les marges reflètent un stade plus rapproché de l'antique et du IXe siècle que les peintures des autres manuscrits grecs d'Italie, y compris le Patmos grec 33 qui est, on s'en souvient, de 941. Tout compte fait, je placerais donc l'Oxford grec 204 dans la première moitié du xe siècle.

De tous les manuscrits analysés dans le présent ouvrage, c'est l'Oxford grec 204 qui est le plus riche en figurations zoomorphes, et cela nous engage à joindre aux remarques ci-dessus, quelques observations encore, qui les concernent. Je ne m'arrêterai pas aux initiales zoomorphes qui reprennent, en les modifiant dans le détail, les formules courantes dans d'autres manuscrits grecs d'Italie. Les vignettes tressées garnies de têtes de dragons et de queues de serpents rentrent aussi dans une catégorie typique pour ces mêmes manuscrits, ceux de Capoue, et d'autres. Mais comme nous l'avons fait observer, en les décrivant, ces têtes de dragon font penser à des têtes d'autres monstres, mais dotées d'une expression de férocité particulière. Ces têtes sont plus expressives et mieux définies que dans d'autres manuscrits, et nous les avons déjà comparées aux têtes de serpents-dragons dans les manuscrits insulaires et mozarabes. C'est de ces modèles insulaires (fig. 156) que, en fin de compte, ces dragons dérivent sûrement. Mais il convient d'ajouter que leurs modèles immédiats ont pu être plus près, dans un art de l'Italie du Sud. En effet, il suffit de regarder les broderies de la doublure du célèbre manteau de Roger II de Sicile, au Trésor impérial de Vienne [52], pour y découvrir de nombreux exemples de ces dragons-serpents, aux corps couverts d'une tresse et avec une tête dotée d'oreilles. La ressemblance est plus prononcée encore, sur un dessin au bas du fol. 68 (fig. 143), où on trouve, sortant d'une large bande horizontale garnie d'un modeste ornement, trois avant-corps de serpents qui se dressent, menaçants. C'est là, trait pour trait, un motif du même tissu brodé : des protomes analogues de serpents s'y dressent, en effet, en partant de branches des arbres (fig. 157). Comme sur le fol. 68 d'Oxford, des oiseaux et des quadrupèdes se tiennent auprès de ces bandes à serpents menaçants. Ajoutons que les petits personnages, maladroitement dessinés, qu'on trouve sur la même broderie, font pendant, par leur aspect bizarre, aux petits personnages aussi baroques qu'on voit sur certaines pages du manuscrit d'Oxford, à côté des animaux (tandis que les petits personnages du fol.

51. Cette façon d'allonger le corps des félins apparaît déjà dans certaines peintures des manuscrits irlandais et carolingiens.

52. Reproductions de ce tissu célèbre, mais qui jusqu'ici n'a jamais fait l'objet d'une étude plus approfondie, dans *Die Insignien und Kleinoden des h. röm. Reiches,* par H. Fillitz, Vienne, 1954, pl. 25, 26.

205 v° du Recueil mozarabe Escorial d.I, 1, sont apparentés aux uns et aux autres). Il est à peu près certain que, dans tous ces cas on est en présence de reflets d'originaux musulmans, et les paires de félins héraldiques, au-dessus des portaits, pourraient porter la marque de la même influence. Nous en avons observé d'autres manifestations (p. 34-35).

En revanche, les nombreux *zodia* des marges du manuscrit d'Oxford, et les petites scènes à personnages qu'on y trouve aussi, n'ont rien de musulman. Quoique rudimentaires, ces images prétendent évoquer d'une façon « réaliste » les animaux et même les hommes, en les groupant souvent de façon à établir un lien entre eux (chasses, persécutions, luttes). Cette façon de traiter le sujet suppose un modèle de la fin de l'Antiquité, qui serait de la même famille que le modèle des animaux des frontispices de Patmos 33, de Florence, Conv. soppr. 202, de l'Ambros. 49-50. Ces modèles auraient dû ressembler aux peintures des animaux tout à fait réalistes qu'on trouve sur les pages des Évangiles du VIe siècle (la Rabulensis et le Paris. syr. 33), et en dehors des manuscrits, sur de nombreuses mosaïques de pavement de la même époque. Nous avons dit plus haut que certains *zodia* de l'Oxford grec 204 et d'un manuscrit mozarabe contemporain supposaient les connaissances du Bestiaire, et s'inspirait peut-être des illustrations anciennes de ce genre d'images. Mais ce qui distingue les images zoomorphes du manuscrit d'Oxford c'est l'absence de lien entre ces images, le texte qu'elles côtoient et l'organisation décorative des pages du manuscrit. Cette façon d'agir est exceptionnelle à l'époque. En effet, si depuis le VIIIe siècle (Sacramentaire de Gellone, premiers livres carolingiens) et surtout au Xe siècle (en dehors de nos manuscrits grecs, ce sont les manuscrits mozarabes), partout en Occident où les manuscrits sont envahis par des masses de figurations zoomorphes, celles-ci y sont toujours intégrées dans des compositions décoratives et, en même temps, partiellement marquées d'une influence musulmane. Cette « invasion » a généralement amenée dans les manuscrits d'Occident des versions musulmanes des *zodia* issus de modèles de la Basse Antiquité. Nous l'avons observé à propos de Patmos grec 33 et de son groupe de frontispices, d'autres l'on noté pour les enluminures insulaires et mozarabes. On devrait tenir compte aussi de la même avalanche d'images d'animaux en versions partiellement islamiques, sur les reliefs des murs extérieurs de l'église arménienne d'Ahtamar (vers 920) [53]. Le premier essor des arts musulmans dans divers pays passé à l'Islam a dû faire revivre, à sa façon, des séries importantes d'images zoomorphes héritées de la Basse Antiquité. Le détail de cet apport islamique nous échappe, certes, à cause de la rareté des monuments musulmans conservés des VIIIe, IXe et Xe siècles. Mais on en dispose, malgré tout, d'un certain nombre d'exemples suffisamment archaïques. Citons les stucs du château omeyyade syrien de Khirbet el Mafjar (VIIIe siècle), parmi lesquels on voit de nombreux animaux et oiseaux (R.W. Hamilton, *Khirbet el Mafjar*, Oxford, 1959, pl. XXXVII, XXXVIII, XLII, XLIV, LIV, LV), ou les céramiques iraniennes des IXe-XIe siècles, remarquables par l'abondance de motifs zoomorphes, ou encore des sculptures sur bois ou sur ivoire et les tissus historiés des XIe-XIIe siècles, confectionnés en Égypte et en Sicile (dans la tradition musulmane) (v. notes 54-56).

Citons aussi les oiseaux, quadrupèdes, serpents et personnages groupés sur la doublure du manteau de Roger II, dont il a été question plus haut (fig. 157, 362), et les oiseaux d'une broderie analogue qui avait servi à confectionner l'aube d'un abbé, Biure (Barcelone, Musée archéologique). Les *zodia* des versions musulmanes ont dû contribuer largement au succès de ce genre de motifs, dans les arts chrétiens du haut Moyen Age, d'Arménie à l'Espagne, et les manuscrits grecs d'Italie en ont subi également l'influence, directe ou indirecte (cf. p. 48-49). Les *zodia* qui décorent les pages de l'Oxford grec 204 font exception. Ils ont ceci de particulier, à cet égard, qu'ils n'ont pas été retouchés par des intermédiaires islamiques.

24.

Paris. grec 375. Évangiles. Copié en 1022 par Élie, prêtre et moine. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 87.

Manuscrit de qualité moyenne. Écriture et ornementation indiscutablement italiques.

Voici des exemples des ornements :

Fol. 3. Vignette en rectangle couché rempli de tresses anguleuses ; sur la marge, une croix également tressées, dont les bandes sortent des gueules de deux dragons. Le tout est tracé à l'encre brun-pâle. Aucune autre couleur ni ici ni plus loin (fig. 158).

53. Reproductions de reliefs qui montrent les animaux et oiseaux en versions musulmanes de l'époque : M.S. IPSIROGLU, *Die Kirche von Achtamar*, Berlin-Mayence, 1963, fig. 21, 24-27 et suiv. S. DER NERSESSIAN, *Aght'mar, Church of the Holy Cross*, Cambridge, Mass., 1965, pl. 17, 19, 23, 28, 29, 35, 36. Nous laissons de côté les reliefs d'animaux qui les présentent en version antique, sans intermédiaire islamique.

Fol. 3 v° : un grand T rempli d'une tresse, avec une tête de dragon mordant son propre cou, à l'extrémité inférieure.

Fol. 66 v° : un T avec un petit lion, de dessin sommaire, qui est attaché par la queue à l'extrémité de la tige verticale de la lettre (fig. 159).

Fol. 69 v° : un T avec une tête de lion attachée à l'extrémité gauche de la base horizontale de la lettre.

Fol. 76 v° : un T avec à son extrémité inférieure une tête de dragon qui se mord le cou (fig. 160).

Fol. 108 v° : Un A avec un oiseau.

Fol. 161 v° : Un T avec des tresses et un serpent.

Commentaire.

Pour préciser les modèles latins suivis par les décorateurs de ce manuscrit, il est instructif de comparer le dessin du fol. 3 (fig. 158) à un dessin d'un codex latin du VIIIe siècle (fig. 161) le Bruxelles, latin 2493, fol. 49.

25.

Paris. suppl. grec 343. Psautier. Copié en Calabre en 1026-1027.

BIBLIOGRAPHIE. CONCASTY, *Manuscrits grecs originaires de l'Italie méridionale*, p. 26, fig. 5.

Manuscrit de très petit format. Écriture et ornements typiques pour l'Italie grecque. Les vignettes et initiales, assez nombreuses, sont peu artistiques, couleurs ternes. Le répertoire des motifs est restreint, et ils se répètent.

En voici des exemples caractéristiques :

Fol. 9 : cadre garni de tresses. Un M avec nœuds (fig. 162).

Fol. 60 v°, 112 : un Є avec une main tendue, aux doigts très longs et schématiques.

Fol. 96 v° : un A avec un oiseau.

Fol. 100 : poisson verticalement.

Fol. 101 v° : un Δ avec trois têtes d'oiseaux aux extrémités (fig. 163).

Fol. 102 v° : un Δ à têtes de serpents aux extrémités.

Fol. 154 : une vignette en rectangle couché rempli par une tresse, bleu, violet, ocres et des points noirs sur les bandes.

Commentaire.

Une décoration typique pour l'Italie méridionale, qui prolonge les usages du Xe siècle.

26.

Vatican. Borgien. grec 27. Rouleau liturgique copié à Salerne, en 1085-1117.

BIBLIOGRAPHIE. P. Franchi de CAVALIERI, *Codices graeci Chisiani et Borgiani*, Rome, 1927, p. 140-141. MERCATI, dans *Studi e Testi* 78, 1937, p. 357-363. DEVREESSE, dans *Studi e Testi* 183, 1955, p. 38.

Liturgie de saint Jean Chrysostome. Rouleau en parchemin composé de morceaux de couleurs différentes dans les nuances de rouge et de bleu. Texte en lettres or. Un petit nombre de belles initiales en or et couleurs, qui imitent des émaux à contour or, ou des pièces d'orfèvrerie en or, aux contours rouges.

Un A avec un dragon ailé.

Un M avec deux serpents bleus garnis de petits points sur le corps, contours or. Le corps de la lettre est bleu et vert par moitié (cf. Vatican. grec 1666 et Vatican. grec 749).

Deux fois un Є, avec main bénissant.

Un S pour C avec deux lièvres.

Un T avec deux oiseaux.

Commentaire.

Il s'agit sûrement d'une pièce confectionnée à Salerne, à la fin du XIe siècle, mais qui s'inspire des ornements des manuscrits grecs du IXe siècle, sortis des *scriptoria* italiques, le Vatican. grec 1666, de 800, et le Vatican. grec 749, du IXe siècle (v. *supra*, p. 30 et 18). Voir aussi les initiales zoomorphes de certains manuscrits du Xe siècle dont il sera question plus loin. La somptuosité de ces initiales a fait penser à certains auteurs qu'on les devait à un peintre latin, mais cette hypothèse me semble superflue.

27.

Vatican. grec 1646. Copié en 1118. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. DEVREESSE, dans *Studi e Testi* 183, 1955, pl. IV.

C'est un manuscrit plus tardif, le seul daté du XIIe siècle que je comprends dans mon essai, parce que, malgré sa date avancée, il maintient des formes et motifs qui étaient typiques aux Xe et XIe siècles, en Italie. On ne saurait donc douter de son origine italique.

Fol. 1 et 9 : deux en-têtes en forme de Π, avec « acrotères », points et à crochets, qui ressemblent à

ceux de Patmos 33, copié à Reggio de Calabre, en 941. L'une de ces vignettes est remplie de disques à motifs géométriques, et l'autre de tresses. Il y a, en outre, quelques vignettes en Π remplies de nœuds et de tresses (fig. 165).

Les initiales sont faites de tiges fines continues et souples, sans addition de motifs végétaux, zoomorphes ou anthropomorphes. Couleurs rouge, bleu foncé, jaune.

28.

Vatican. grec 354. Tétraévangile, daté de 948/49. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. Max van BERCHEN et J. STRZYGOWSKI, *Amida*, Heidelberg, 1910, p. 302-3, fig. 310, 311. A. GRABAR, *Miniatures gréco-orientales* I, dans *Seminarium Kondakovianum* IV, 1931, p. 217-225, pl. XII-XVII, réimpression dans A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, p. 797-804, pl. 182-188 (reproduction de tous les motifs ornementaux qu'on trouve dans ce codex). WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 75-76, fig. 511 à 515. M. BONICATTI, *Aspetti dell'industria libraria*, etc., p. 343.

Un beau manuscrit soigné. Texte en onciales hautes et étroites, sur deux colonnes, 35,8 × 23,5 cm. IV + 235 folios. Le scribe, un moine nommé Michel, est cité trois fois ; au fol. 234 v°, un colophon qui donne la date (1er mars 948/49), mais pas le lieu. Strzygowski (1910) suivi par K. Weitzmann (1935) en font une œuvre orientale (sans préciser).

Moi-même (1935) et Devreesse (1955) l'attribuent à l'Italie. Nous donnerons plus bas nos arguments, tout en observant que les peintures de ce manuscrit sont d'un genre particulier, sans analogies directes avec les autres manuscrits d'origine italienne décrits dans ce livre.

Commentaire.

Les peintures qui décorent ce manuscrit sont toutes ornementales (fig. 166-170). Ce sont principalement des cadres à motifs architecturaux (pages avec la lettre d'Eusèbe à Carpianos, avec les canons d'Eusèbe et les tables des matières de chaque évangile), mais aussi les en-têtes (*incipit* de chaque évangile) en forme d'un seul ou de plusieurs disques ornementés. Aux motifs empruntés à l'architecture (coupoles en pain de sucre, arcs, colonnes, rideaux) s'ajoutent de nombreuses images d'animaux et d'oiseaux, ainsi que des disques remplis de motifs géométriques.

Les initiales, peu nombreuses, sont rares et simples (traits et bandes monochromes), mais grandes. Une seule fois, fol. 17, on y relève un motif zoomorphe : la volute supérieure d'un B transformée en tête d'oiseau (fig. 167).

Contours appuyés, qui — fait exceptionnel — sont tracés à l'encre rouge : les autres couleurs, appliquées avec une certaine négligence, par taches, sont variées et vives ; mais la gamme n'est pas de celles qu'on observe dans d'autres manuscrits grecs. On remarquera aussi l'originalité de la distribution de certains motifs, tels les animaux inscrits dans des cercles qui occupent le milieu des tympans, aux pages des canons (fig. 168, 170). Dans d'autres manuscrits, grecs et latins, ces médaillons renferment des bustes de saints personnages. Dans le Vatican. grec 354, on semble avoir volontairement substitué à ces portraits des motifs aniconiques. La démarche serait normale à l'époque iconoclaste, et si c'était le cas, les peintures de ce manuscrit de 948/49 s'inspireraient d'un modèle antérieur d'un siècle au moins.

Une analyse des ornements y fait apparaître des éléments d'origines différentes :

a) des motifs qui remonteraient au VIe siècle (arcs sur colonnes, tympans à médaillon, coquillage dans les tympans, rideaux (fig. 166), voire des oiseaux ou animaux de part et d'autre du disque du tympan ; b) des motifs iraniens, tel que le Semourv ou dragon à tête de chien et à queue de paon (fol. 12 v°) ; la silhouette en zigzag de ce monstre trahit une inspiration par un tissu sassanide ou post-sassanide. D'autres *zodia* du Vatican. grec 354 aussi pourraient avoir eu pour modèles des figurations sur des soies, ainsi le griffon (fig. 170), l'aigle héraldique, etc.[54]. Mais à côté de ces images rigides et schématiques, il y en a d'autres (poules et poussins, lapins, biche et oiseaux) (fig. 168) qui ressemblent davantage à des représentations qui sont des descendantes plus lointaines de l'imagerie sassanide, et qui décorent des plats en céramique, de fabrication iranienne postérieure à la conquête par l'Islam (IXe-Xe siècle). Des exemples de cette céramique ont été trouvés à Nichapur et ailleurs en Iran[55], et jusqu'en Espagne[56]. Un artiste grec du Xe siècle pouvait facilement en avoir connu des spécimens ; c) enfin, des motifs — les images

54. Voir FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, fig. 61, 67, 177. A.C. WEIBEL, *Two thousand years of textiles*, New York, 1952, fig. 63, 64. *Ars Hispaniae*, III, p. 344 et suiv. A. POPE, *A Survey of Persian Art*, VI, pl. 983 A et 990.

55. A. LANE, *Early Islamic Pottery*, London, s.d., pl. 20, 23, 25, 26, 28 et POPE, *l.c.* Le style des animaux et oiseaux dans le Patmos 33 est apparenté à celui des *zodia* sur les reliefs des façades de l'église d'Ahtamar (de 920 environ). V. les récentes monographies de S. Der Nersessian et de M.S. Ipsiroglu, citées p. 46 (à propos du n° 23). Mais le Patmos 33 en offre une version un peu plus avancée.

56. *Ars Hispaniae*, III, fig. 378, 379. Turkestan : G.A. PUGACENKOVA, *Art du Turkmenistan* (en russe), Moscou, 1967, deux planches sans numéros. Cf. un relief en bois (plafond) au Musée National de Palerme, phot. Anderson, 1929.

zoomorphes et les compositions géométriques enfermées dans un cercle (fig. 167) — qui, dans le domaine de l'enluminure des manuscrits, ne sont bien représentés que dans les *codices* pré-romans latins. Je pense au Sacramentaire de Gellone[57], au Book of Kells[58], à certains manuscrits carolingiens, tels que les Bibles de l'École de Tours[59] (v. aussi les disques-reliefs avec *zodia* sur les façades et dans la salle du petit palais asturien de Naranco)[60]. Toutes ces œuvres sont d'ailleurs contemporaines de l'iconoclasme byzantin, et pouvaient ainsi avoir servi de modèles aux auteurs des figurations zoomorphes et géométriques copiées par le Vatican. grec 354.

Relevons, enfin, un motif franchement occidental : les bases des colonnes peintes fol. 2 v°, 9, 15, 15 v° de notre manuscrit (fig. 170). On y voit un nœud de bandes ou rubans à silhouette trapézoïdale. Ce motif, inconnu dans l'art byzantin, fait partie du répertoire courant de la miniature carolingienne[61] (fig. 169). Autrement dit, un motif de plus que l'art latin du IXe siècle a pu fournir aux décorateurs du Vatican. grec 354. Ce fait une fois acquis, on est en droit de rapprocher aussi les fûts des colonnes décoratives de notre manuscrit des motifs analogues des manuscrits carolingiens, où ils sont fréquents[62].

Dès 1945, May Vieillard avait observé que ce manuscrit grec comporte 16 pages de canons, comme un manuscrit latin (*Cahiers Archéologiques*, I, p. 120). En présence d'autres « latinismes », cette observation reçoit sa véritable explication : le scribe du Vatican. grec 354 — qui travaillait en Italie — a suivi l'exemple d'un Évangile carolingien du type Brit. Mus. Harley 2790.

29.

Paris. grec 654. Commentaire des Psaumes par Jean Chrysostome et Théodoret. Xe siècle. Italie ?

BIBLIOGRAPHIE. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 58. Cet auteur ne se prononce pas sur le lieu d'origine de ce manuscrit.

Aucune indication écrite sur la date et la localisation de ce manuscrit, frère du Vatican. Ottobien. grec 14 que nous présentons ci-dessous. Les deux sont sortis du même *scriptorium* que nous proposons de situer en Italie, tout comme l'Athen. 211 qui leur est également apparenté. Les trois manuscrits datent du Xe siècle.

Très beau manuscrit (370 × 250) décoré et écrit en minuscules, avec soin et art. Chaque titre d'un commentaire de Jean Chrysostome sur tel psaume est encadré d'ornements, simples et légers, et chaque commentaire commence par une initiale ornementée et parfois historiée. Les sujets iconographiques qu'on évoque ainsi font quelquefois allusion au contenu des psaumes commentés ci-contre. Couleurs variées et vives, mais harmonieuses. Les images sont généralement polychromes. Le corps humain, là où il apparaît, est incolore, mais marqué parfois par des taches rouges, sur les joues des personnages.

Voici des exemples des initiales peintes :

Fol. 9. Un Є avec un David à genoux. Couronne non byzantine, costume bleu et rose avec ornements dorés. Commentaire du psaume 4 (fig. 171).

Fol. 18. Initiale avec deux personnages debout sur un fleuron ; ils s'inclinent et tiennent quelque chose dans leurs mains. Costumes de mêmes couleurs. Autre commentaire du psaume 4 (fig. 173).

Fol. 36 v°. Un Є avec un aigle sur un lièvre : ocre et bleu vif.

Fol. 40. Un ω avec deux perroquets verts, contours rouges.

Fol. 45. Un Є, un lion autour duquel s'enroulent deux serpents aux gueules menaçantes (fig. 174).

Fol. 55. Un grand poisson polychrome : bleu vif, rose, vert, ocre.

Fol. 66. Un ω avec trois perroquets multicolores encadrés de motifs végétaux.

Fol. 89. Un H avec deux têtes qui coiffent les barres verticales de la lettre remplacées par des tresses (fig. 175).

Fol. 96 v°. Un K avec un personnage qui se repose, un lourd fardeau (une colonne ?) sur son dos. Figure trapue, mouvement expressif (lassitude du porteur) (fig. 172).

Fol. 98 v°. Un Є avec un pêcheur à la ligne et des motifs végétaux (fig. 176).

Fol. 124. Un Є avec un renard qui lève la tête vers un coq perché au haut de la lettre.

Fol. 127. Un T avec un renard qui porte deux oiseaux morts suspendus à une barre horizontale (fig. 177).

Fol. 155 v°. Un O formé par un poisson gigotant, verticalement, deux fleurs à la bouche.

57. Sacramentaire de Gellone (Paris. lat. 12048) : GRABAR et NORDENFALK, *Le haut Moyen Age*, fig. p. 130, 131 et très nombreuses pages inédites.

58. *Book of Kells*, fac-similé, Berne, chez Urs Graf, 1950, fol. 29 r°, 29 v° et nombreuses initiales.

59. A. BOINET, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. LIII, LV (paons et éléphants) (Paris. lat. 1).

60. *Ars Hispaniae*, II, fig. 365, 371, 372.

61. BOINET, *l.c.*, pl. XI-A (Évangile Saint-Martin des Champs), pl. C, B, CX, A (Évangile d'Eginard, à La Haye).

62. *Ibid.*, pl. XVII (Évangile à Cobourg), C (Paris. lat. 2, Seconde Bible de Charles le Chauve), etc.

Fol. 178 v°. Même motif (fig. 178).

Fol. 159 v°. Un Є formé par un personnage (un moine ?) pieds nus, vêtement ocre, dont le corps, tourné à droite, suit la courbe de la lettre qui est une tige avec fleurons ; il tend un rouleau (qui forme la barre transversale de la lettre) (fig. 179). Une comparaison avec le Sacramentaire de Drogon est possible.

Fol. 181 v°. Un O avec un petit oiseau dans un nid. Autour de son cou, une « cravate » vaguement sassanide, et une feuille dans le bec (fig. 180).

Fol. 189 v°. Un Π avec deux petits personnages imberbes en tunique bleue garnie de clavi en bas, et chaussures rouges (fig. 181).

Fol. 191. Un M : deux loups (?) debout flanquent une aigle aux ailes dressées à la façon des aigles romaines (fig. 182).

Commentaire.

Voici les raisons pour lesquelles nous attribuons ce manuscrit à l'Italie, cette attribution entraînant celles du Vatican. Ottobien. grec 14, le manuscrit frère du Paris. grec 654 : 1) facture des visages qu'on laisse en blanc, tout en marquant chaque joue d'une tache rouge. Cette manière se retrouve dans presque tous les manuscrits grecs et latins, provenant de l'Italie centrale (v. nos fig. 5, 12 et suiv.), tandis que les miniaturistes de l'intérieur de l'Empire byzantin l'ignorent. En effet, ils tiennent toujours à modeler les visages et s'ils marquent de rose les joues, ce n'est pas en y posant des taches de cette couleur, mais en faisant passer le rose dans les autres couleurs qui servent à imiter la couleur de la peau ; 2) la gamme des couleurs claires et vives, et surtout le genre d'initiales où des personnages en action sont adaptés au corps de la lettre et à des motifs floraux en forme de tiges garnies de petites feuilles, trouvent leurs pendants les plus apparentés dans les initiales des manuscrits carolingiens de l'École de Metz, notamment du Sacramentaire de Drogon (nos fig. 183, 184) [63] et du Psautier de Saint-Gall [64]. Le dessin des visages aux traits fins, de facture un peu sommaire et qui n'a rien de classique, rappelle également ces peintures carolingiennes.

Tandis que les traits mentionnés ci-dessus, qui concernent l'art de ces deux manuscrits dans son ensemble, les rapprochent des peintures occidentales, l'iconographie de l'une des initiales (notre fig. 172), avec un porteur de colonne fatigué (?) établit un lien avec un manuscrit d'origine indéterminée, un recueil d'homélies de Grégoire de Nazianze à Patmos (Patmos 44, fol. 224) [65], qui remonterait à la même époque. Cela nous rappelle que les *scriptoria* grecs d'Italie pouvaient naturellement, et à toute époque, avoir des contacts avec ceux de l'Empire, et échanger avec ceux-ci des modèles et des procédés techniques.

Cependant, à propos de cette rencontre avec le Patmos 44, on pourrait faire remarquer que plusieurs autres manuscrits de Patmos présentent des enluminures apparentées à celles des manuscrits copiés en Italie grecque. Nous aurons à citer plus loin, p. 53, l'un de ces manuscirts, le Patmos 70. Mentionnons aussi les Patmos 24, 29, 39, 72, qui tous datent *grosso modo* de la même période et auraient pu être donnés au couvent de Saint-Jean à l'époque où son fondateur, saint Christodule, s'occupait énergiquement à y monter une grande bibliothèque. Rappellons aussi le Patmos 33, antérieur à la fondation de Patmos, qui a été apporté de Calabre, son lieu de confection. Comme nous le disons p. 24, le Patmos 171 provient, lui aussi, de l'Italie, et dans ce cas, il a dû suivre la même voie. Ces deux manuscrits posent le problème que voici : la ressemblance qui existe entre tout un groupe de manuscrits enluminés de Patmos et les peintures dans les manuscrits d'origine italienne, ne vient-elle pas du fait que tous ces codices (et pas seulement les Patmos 33 et 171) remontaient aux *scriptoria* grecs d'Italie ? Un transfert à Patmos d'un groupe important de manuscrits confectionnés en Italie aurait pu être favorisé par une coïncidence : les moines de Patmos créaient leur bibliothèque à l'époque même où l'Empire byzantin perdait l'Italie et la Grécité y subissait une défaite irréparable.

63. *Ibid.*, pl. LXXVI à XC. W. Koehler, *l.c.*, III, pl. 71, 76, 77-91.
64. Boinet, *l.c.*, pl. 145-A.
65. Weitzmann, *l.c.*, fig. 102.

30.

Vatican. Ottobien. grec 14. Textes hagiographiques. Italie ?

Bibliographie. Weitzmann, *Byz. Buchmalerei*, p. 58. Devreesse, *Les manuscrits grecs de l'Italie méridionale*, dans *Studi e Testi* 183, 1955, p. 31, n. 3. E. Feron et F. Bottaglini, *Codices manuscripti graeci Ottoboniani Bibl. Vatican.*, Rome, 1893, p. 16-18 (le ms. à tort attribué au XII[e] siècle).

Un beau manuscrit, 32,2 × 24,2 cm. 272 fol., texte en deux colonnes, d'une écriture très soignée, parchemin fin très blanc. Initiales et autres ornements peints d'un excellent dessin, aux couleurs vives et variées (bleu, vert, rose), mais d'une facture différente de celle des ornements byzantins les plus typiques (genre incrustations ou émaux). Minuscule.

Ce manuscrit — écriture et ornements peints — est un frère du Paris. grec 654. Quoique le manuscrit parisien soit plus riche en motifs ornementaux, c'est de part et d'autre, la même palette, voire exactement les mêmes initiales. Les deux manuscrits ont été certainement écrits dans le même atelier. Notre attribution de ces manuscrits à l'Italie repose sur les caractéristiques de la décoration ornementale, très semblable — sans être identique — à celle des manuscrits du X[e] siècle dont l'origine italienne ne nous semble pas douteuse. Mais de toute façon, l'attribution à l'Italie de l'un de ces manuscrits (v. p. 50) entraîne obligatoirement celle de l'autre. Il en va de même de la chronologie. Pour les mêmes raisons — points de contact avec des œuvres datées du X[e] siècle — je crois devoir attribuer au même siècle les deux manuscrits frères.

Nous relèverons plus loin les quelques traits que le décor du présent manuscrit a en commun avec celui d'autres codices qui appartiennent sûrement à la même époque, et, selon nous, à des ateliers grecs d'Italie (notamment les deux premiers des trois manuscrits que je cite ci-après) : le Paris. suppl. grec 1085, l'Athen. 211 et l'Athen. 210.

L'attribution à l'Italie de ce groupe de manuscrits enluminés du X[e] siècle, quoi qu'elle soit hypothétique, tient une place importante dans la présente étude.

Ci-dessous, je relève un certain nombre d'initiales historiées qui m'ont semblé particulièrement intéressantes. Beaucoup d'autres offrent des motifs semblables, à moins que — plus modestes — elles ne soient formées simplement de tiges ou de bandes continues ou divisées en éléments superposés.

Fol. 2 v°. Un H formé par deux figures de prêtres debout sur des tabourets, revêtus du phélonion et de l'épitrachilion, et lisant dans des livres ouverts qu'ils tiennent dans leurs mains. Visages incolores, dessin fin, tache rouge sur chaque joue. Les extrémités de la lettre apparaissent au-dessus et au-dessous de ces personnages (fig. 187).

Fol. 10. Un X formé par un perroquet et un serpent qui le menace. C'est l'une des tiges qui forment la lettre qui, à son extrémité, se transforme en serpent. Bleu, rouge, vert, ocre. Des « perles » sont suspendues aux branches des tiges qui forment la lettre (fig. 188). Ce détail se retrouve dans l'Athen. 211.

Fol. 19 v°. Un ω formé par des tiges fleuries ; sur l'une des fleurs, un petit oiseau.

Fol. 46 v°. Un Γ, avec un renard dressé sur ses pattes de derrière, avec un oiseau qui sort de sa gueule. Sur le corps du renard, des poils dessinés très finement, de couleur brune (fig. 189).

Fol. 162 v°. Un Π, avec deux oiseaux affrontés. Une partie de l'initiale a été coupée par le relieur.

Fol. 67. Un poisson multicolore.

Fol. 92. Un T, avec un oiseau de face dressé qui s'appuie sur la tige verticale de la lettre. Les extrémités de celle-ci apparaissent au-dessus et au-dessous de la lettre. Ici aussi, sur le corps de l'oiseau, très visible, le dessin fin du plumage.

Fol. 102 v°. Un Π, avec deux oiseaux affrontés.

Fol. 113. Une vignette en Π et un Δ formé par des bandes fleuries auxquelles s'ajoutent un petit oiseau et une tête de serpent (fig. 190).

Fol. 126 v°. Un A, avec un oiseau devant les tiges de la lettre.

Fol. 143 v°. Un autre A, avec un oiseau.

Fol. 157 v°. Un O formé par un poisson, verticalement, qui se distingue de tous les poissons-initiales dans les manuscrits grecs, latins et slaves, par le fait qu'il est représenté en mouvement, en gigotant (le corps en S) (fig. 191). Le même poisson apparaît aussi aux fol. 155 et 178 (fig. 178) du Paris. grec 654. Couleurs : dessin à traits brun-clair, enluminé de vert, bleu et rose. Ce rose est aussi dans l'Athen. 211.

Fol. 161. Un très joli C fait d'une tige agrémentée de plusieurs feuilles qui se suivent (fig. 192). A comparer à Athen. 211, fol. 53, mais aussi aux initiales et peintures carolingiennes du Sacramentaire du Drogon et du Psautier de Saint-Gall.

Fol. 164 v°. Un T, avec un oiseau qui tient la barre horizontale de la lettre dans son bec levé.

Fol. 195 v°. Un Φ, avec un bel oiseau héraldique au milieu, entouré de feuillage (fig. 185).

Fol. 208 v°. Un Є, avec un bras tendu ; dessin remarquable de la main, rose, traitée d'une manière réaliste, avec modelé. Tout autour, feuillage élégant (fig. 193).

Fol. 210 v°. Un M, avec deux renards entre lesquels se tient un oiseau (bleu) aux ailes dressées symétriquement à la façon des aigles romaines (fig. 186). Cf. Paris. grec 654, fig. 182.

Fol. 217 v°. Un I qui se termine par une main bénissant vers le haut. La tige de la lettre est faite de fleurons superposés (fig. 194).

Fol. 238 v°. Un T, avec une figure de prêtre barbu debout sur un tabouret, bénissant à droite. Il porte un phélonion bleu, un épitrachilion blanc, une croix et un livre (fig. 195). C'est peut-être saint Épiphane dont la Vie commence ci-contre. Le personnage tient sur sa tête un vase godronné avec deux

anses qui se prolongent par des fleurons. Tête incolore, dessin fin en brun et tache rouge sur chaque joue.

Fol. 245 v°. Un Є, avec un oiseau qui s'apprête à frapper du bec un lièvre ; celui-ci forme la barre médiane de la lettre.

Fol. 259 v°. Un Π, avec deux oiseaux affrontés qui tiennent ensemble un fleuron ; deux autres fleurons en bas des tiges verticales.

Commentaire.

On a relevé, p. 50, l'étroite parenté des ornements de ce manuscrit et du Paris. grec 654. D'autres manuscrits présentent des ressemblances partielles. Ainsi les initiales faites de bandes et de fleurons qu'on superpose comme des motifs distincts, en combinaisons diverses, se retrouvent entre autres dans le Paris. grec 279, dont l'origine italienne nous semble assurée (v. p. 72) et dans le Paris. grec 375, ainsi que dans deux autres manuscrits contemporains et étroitement apparentés entre eux : le Paris. grec 277 et le Patmos 70, où l'on voit également des O formés de poissons gigotant (il y en a chaque fois trois, qui rappellent les poissons du Paris. grec 654 et du Vatican. Ottobien. grec 14). L'art de l'Athen. grec 211 est de la même famille.

Il est à remarquer aussi que la miniature du célèbre manuscrit latin, Vatican. latin 1202, copié au Mont-Cassin au XIe siècle et relatant la vie de saint Benoît [66], applique au décor des initiales les mêmes couleurs, et aussi vives, que les couleurs des ornements dans le présent manuscrit et le Paris. grec 654.

31.

Paris. grec 277. Évangéliaire. Début et fin manquent. Xe siècle. Italie ?

BIBLIOGRAPHIE. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 66 et suiv.

Manuscrit soigné (305 × 120), avec beaucoup de vignettes et d'initiales de grandeurs différentes. Couleurs vives, surtout le rouge et le bleu-azur et encore l'ocre ; par exception le vert, aux contours rouges.

Les vignettes sont des en-têtes en Π, en cadre rectangulaire ou en bande couchée unique. Les initiales sont faites de tiges souples, de juxtapositions de palmettes « sassanides » alternant avec des anneaux ou bagues et accompagnées de tiges plus fines porteuses de feuilles ou de fleurons. Les O initiales donnent lieu à des disques entièrement tapissés d'ornements polychromes. Beaucoup d'initiales offrent des motifs zoomorphes (serpents, oiseaux, quadrupèdes) et des membres du corps humain (main et bras représentés de plusieurs façons différentes, jambes et pieds).

Exemples (parmi beaucoup d'autres, souvent identiques ou très semblables) :

Fol. 8. Un grand T, avec palmettes-fleurons riches.

Fol. 9. Un Π formé par deux avant-bras portant une barre. Fol. 68 : même initiales (fig. 199). Cf. une initiale semblable dans un manuscrit latin (fig. 200).

Fol. 15 v°. Un K, avec serpent enroulé et oiseau.

Fol. 18 v°. Un Є, avec main bénissant.

Fol. 19. Un M, avec deux serpents.

Fol. 20. Un Π formé par deux jambes en collants bleus et souliers rouges, et deux mains qui tiennent une barre (fig. 201).

Fol. 25. Un B, avec deux serpents.

Fol. 25 v°. Un T formé par un grand serpent qui en crache un autre, plus petit (fig. 204).

Fol. 23 v° et 26. Un I en poisson verticalement.

Fol. 27 et 30 v°. Des K, avec un coq sur la marge près de la lettre.

Fol. 28 v° et 71. Des Є, avec une main tenant le calame.

Fol. 31 v°. Initiale avec deux serpents enroulés.

Fol. 32. Des O, avec deux poissons gigotant (bleu et rouge) (fig. 207). Même motif, fol. 36 v°, 64 v°, 71.

Fol. 34 et 54. Des I, avec avant-bras et main verticalement.

Fol. 34. Diverses initiales avec main en quatre positions différentes (fig. 197).

Fol. 35 v°. Un Є et un M, avec serpents (fig. 205).

Fol. 49 et 50. Des Є, avec deux bras tendus l'un vers l'autre (fig. 202).

Fol. 56 v°. Vignette-cadre : un cadre rectangulaire rempli de rinceaux (fig. 196). Cf. Paris. suppl. grec 1085 (*infra*, p. 71), et surtout Patmos 70, fig. 209.

Fol. 57. Un K, avec deux serpents et une tête de paon.

Fol. 63 v°. Un O en forme de main enfermée dans un médaillon.

Fol. 71. Un T, avec le motif exceptionnel des deux mains sortant symétriquement de la tige verticale de la lettre, à mi-hauteur (fig. 198, à gauche).

66. BERTAUX, *l. c.*, p. 202 et suiv., fig. 88-90, pl. VIII. M. INGNANEZ et M. AVERY, *Miniature Cassinesi del sec. XI illustranti la vita di S. Benedeto*, Monte-Cassino, 1934. H. BLOCH, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 3, 1946, p. 195 et suiv., fig. 219, 231.

Fol. 80 v°. Une initiale (détériorée) avec un coq au haut de la tige verticale et un renard dressé sur ses pattes de derrière, au bas de cette tige. Le renard tient deux chandelles allumées. Ce thème doit avoir un sens que j'ignore.

Fol. 88 v°. Un T sortant du bec d'un aigle représenté de face. Cf. Patmos grec 70.

Fol. 112 v°. Un Φ, avec trois serpents (fig. 206).

Fol. 125 v°. Un Є, avec deux paons symétriques de haut en bas (fig. 203).

Fol. 136. Un O formé par un seul serpent enroulé.

Commentaire.

Initiales apparentées à celles du Paris. grec 654, de l'Ottobien. 14, et surtout du Patmos 70.

Ornements apparentés à ceux du Paris suppl. grec 1085 à cause de l'usage extensif de la palmette « sassanide » et de la méthode de composition d'initiales à l'aide de ces motifs. Dans le même Paris. suppl. grec 1085, un cadre ornementé identique avec celui du fol. 56 v° du présent manuscrit. Cf. aussi Paris. Coislin 20.

7.

Patmos grec 70. Lectures d'évangiles. Xe siècle. Italie ? (Cf. p. 27).

BIBLIOGRAPHIE. MILLET, *Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916 (pour les miniatures seulement), p. 585-586, fig. 298, 364, 615-619 (reproduction de toutes les images figuratives). G. JACOBI, dans *Clara Rhodos* VI-VII, 1932-1933, fig. 34 à 50. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 66 et suiv., fig. 430-437 sur pl. LXXI et LXXII.

Un beau manuscrit, 135 × 90 mm, très soigné et abondamment pourvu de peintures ornementales, qui forment des en-têtes et des initiales. Sept miniatures marginales qui figurent des événements évangéliques (série de la passion et miracles) s'y ajoutent aux peintures ornementales (fig. 52-54). Elles pourraient être légèrement postérieures aux ornements décoratifs. Certaines parties de ces peintures recouvrent des lettres du texte.

Ce manuscrit est un frère du Paris. grec 277 (sauf pour les sept miniatures qui — peintes après l'exécution du texte — n'ont pas de pendant dans le manuscrit parisien, aniconique). Nos reproductions (fig. 208-213) donnent une idée de l'art de ces enluminures. Les en-têtes montrent des palmettes et des oiseaux du genre « sassanide », ou des rinceaux à grosses demi-feuilles (à peu près identiques, dans les deux manuscrits : fig. 196 et 209) ; mais ce sont les initiales surtout qui sont originales, avec leurs motifs de serpents au corps sinueux menaçants ; une même initiale peut en montrer plusieurs, toujours dynamiques. Un autre groupe caractéristique est celui où l'on voit, comme dans le Paris. grec 277, adaptées aux initiales, une ou deux mains ou des jambes, dont la position et les mouvements changent d'une lettrine à l'autre. Un troisième groupe de ces initiales ne présente que des motifs floreaux que le peintre sait combiner de bien des façons différentes.

Les ornements du Patmos grec 70 et du Paris. grec 277 s'apparentent à bien des égards à ceux du Paris. grec 654, du Vatican. Ottobien. 14 et du Paris. suppl. grec 1085, c'est-à-dire à des manuscrits attribués à l'Italie. Ils pourraient donc être de la même origine. Le témoignage des sept miniatures marginales du Patmos 70 n'est pas net, à cet égard. Si Weitzmann y a entrevu une parenté avec des fresques de Cappadoce, ce rapprochement ne s'impose nullement, à nos yeux. Il y aurait lieu plutôt de relever le type des visages imberbes à comparer à certains manuscrits : Patmos grec 171 (notre fig. 42), et le motif des trois points, sur le vêtement de deux personnages (fig. 53), motif qu'on retrouve dans l'Athen. grec 210 (fig. 228), l'Athen. grec 211 (fig. 48) et le Patmos grec 171 (fig. 39), ainsi que dans diverses miniatures carolingiennes (tandis que les Byzantins ne me semblent l'avoir employé qu'à la fin du Moyen Age).

32.

Londres, British Museum. Arundel 547. Évangiles. Xe siècle. Italie ?

BIBLIOGRAPHIE. E.M. THOMPSON, *Catalogue of ancient manuscripts in the British Museum* I. *Greek*, Londres, 1881, p. 23. WEITZMANN, *l.c.*, p. 70-71, fig. 473-477 et dessins 74 à 78, avec bibliographie. STASOV, *l.c.*, pl. 121, fig. 1-18. TIKKANEN, *Studien*, p. 101, 113, 203.

Manuscrit soigné, texte en onciales régulières sur deux colonnes. Portraits des évangélistes en pleine page, sur fond or. Chaque évangile commence par une vignette-cadre qui entoure le titre. Les ornements qu'on y déploie, par leurs motifs et la technique, ainsi que le style des images des évangélistes, sont conformes aux usages proprement byzantins. Mais les initiales peintes, assez nombreuses et exécutées avec soin, recourent à des motifs particuliers qui les apparentent aux initiales de certains manuscrits grecs d'Italie que nous venons de voir (par exemple,

les Paris. grec 277 et Patmos grec 70). Cependant toutes ces initiales sont placées à la grecque, sur la marge et non pas, comme chez les Latins et dans certains manuscrits grecs d'Italie, dans la colonne du texte.

Voici un relevé des plus curieuses parmi ces initiales. Nous ne mentionnerons pas les initiales avec oiseaux ou avec une main bénissante, moins originales (v. cependant fol. 10 v°, un O qui encercle élégamment un paon), mais celles qui adaptent aux initiales des parties du corps humain (fig. 214-219). On y trouve sur les T des combinaisons d'un bras et d'une jambe (fol. 7 v°, 30 v°, 44 v°, 72, etc.) (cf. p. 38. Vatican. grec 2138) ou un bras et deux jambes (fol. 95, fig. 218, 166 v°), et sur un Π, la réunion de deux bras et de deux jambes (fol. 164 v°) ; des A et des T avec une sirène-oiseau (fol. 47 v°, 89), des T appuyés sur une aiguière (fol. 167, 286 v°).

Weitzmann attribuait ce manuscrit à l'« Asie Mineure centrale », ce qui, à nos yeux, ne correspond à aucune réalité. C'est un lien quelconque avec les manuscrits d'Italie que suggère la ressemblance des initiales du préesnt manuscrit et de celles des certains codices grecs d'Italie que nous venons de rappeler. Mais tandis que dans la plupart des autres cas, les initiales de ce genre appartiennent à des manuscrits copiés sûrement en Italie, les peintures du British Museum, Arundel 1547 suivent de beaucoup plus près les usages proprement byzantins (en dehors des initiales, ce sont les images des évangélistes et les vignettes). Il s'agirait soit d'un codex copié en Italie, mais plus attaché que la plupart des autres, aux modèles byzantins de son temps, soit d'une œuvre proprement byzantine qui aurait été inspirée par des manuscrits grecs d'Italie, en ce qui concerne les initiales. Je crois que le cas de Caracallou 11 est analogue (Weitzmann rapprochait déjà les deux manuscrits) (v. ci-dessous).

33.

Mont-Athos. Caracallou 11. Évangiles. Xe siècle. Italie ?

BIBLIOGRAPHIE. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 69-70, avec renvois au catalogue de Lambros et à une mention dans BROCKHAUS, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Leipzig, 1891, p. 201, fig. 11 ; fig. 464-470 (attribué à la Cappadoce).

Manuscrit en belles onciales. Nombreuses vignettes et initiales, avec motifs zoomorphes et anthropomorphes, étroitement apparentées aux ornements des manuscrits grecs d'Italie (fig. 220-222). V. la notice ci-dessus.

34.

Patmos grec 29, Homélies de saint Basile. Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. SAKKELION, *Catalogue*, p. 14. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 10, fig. 49-53.

Un très beau manuscrit, avec un texte soigné en minuscules pointues, sur deux colonnes. Une vignette-cadre et un certain nombre d'initiales peintes. L'écriture rappelle l'Athen. grec 211, tandis que les initiales s'apparentent aux ornements de plus d'un manuscrit originaire d'Italie.

Fol. 2. La vignette encadre le titre de la première homélie de Basile. En dehors des bustes du Christ, de la Vierge et de deux anges, on y voit des chaînes de médaillons à l'intérieur desquels s'inscrivent des palmettes « sassanides » et des oiseaux ; d'autres palmettes se profilent sur le fond de motif en cœur (fig. 223).

Sur la même page, un Π qui figure Constantin et Hélène en orants et entre eux une croix à double traverse qui se dresse sur une sphère. Cette initiale, ainsi que bien d'autres (fig. 224, 225 : deux types d'oiseaux), rappellent parfois celles du Paris. grec 654 et du Vatican. Ottobien. grec 14, celles, par exemple, qui figurent un Π avec deux oiseaux, un A avec un lion qui crache une main humaine, ou un buste de personnage dans un Є (Weitzmann, *l.c.*, fig. 50-53), ou avec des oiseaux (fig. 180) : c'est la même technique où le trait fin l'emporte sur les effets des couleurs, et où on recourt facilement aux motifs anthropomorphes et zoomorphes. Mais on y trouve également des initiales plus originales qui contournent des tiges verticales, rigides, avec des motifs végétaux et des serpents d'un dessin remarquablement nerveux (fig. 226, 227). On retrouvera ces derniers, sur les initiales de l'Athen. grec 210 et, en versions plus rudimentaires, dans plusieurs manuscrits grecs d'Italie (par exemple, Paris. grec 277, fig. 204-206). On comparera aussi le lion de l'A cité ci-dessus, aux nombreux lions des manuscrits de cette origine (cf. nos fig. 58, 115). La queue se termine par un gland en forme de cœur, peut-être due à un modèle musulman, direct ou pas.

35.

Athènes, Bibliothèque Nationale, cod. grec 210. Sermons de Jean Chrysostome. Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. I. SAKKELION, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de la Grèce* (en grec), Athènes, 1892, p. 40. P. BUBERL, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, dans *Denkschriften der Wiener Akademie*, t. 60, 1917, p. 5, pl. 2 et 3. A. DELATTE, *Les manuscrits à miniatures et à ornements des bibliothèques d'Athènes*, dans *Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, Liège, 1926, p. 72, pl. XXIX. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 61, 63, 67, 68, fig. 399, 400, 401.

Deux miniatures : saint Paul et saint Jean Chrysostome, et nombreuses vignettes et initiales. Tout comme l'écriture, en minuscules pointues, sur deux colonnes, ces peintures sont techniquement excellentes, et leur art est original.

Fol. 93 v°. Portrait de Jean Chrisostome debout et de face, sous un rideau écarté, décoré de groupes de trois « pois ». Le saint n'a pas le visage qu'on lui prête ordinairement. Sur le rideau, motif des points blancs groupés trois par trois. Le sol est entièrement tapissé de chevrons définis par des successions de petits points. — En regard, fol. 94, saint Paul : même attitude, même rideau, même sol (fig. 228). Ces deux portraits ne ressemblent guère aux peintures byzantines médiévales. Leur art conserve plus de souvenirs de l'art antique (plasticité des visages et des draperies). Tandis que la décoration du sol me paraît sans analogie. Weitzmann y voyait une œuvre apparentée au Leningrad grec 21, qu'il attribuait à la région de Trébizonde ; d'où son hypothèse d'une même origine pour l'Athen. grec 210. Mais rien ne nous oblige à partager cette opinion qui reposait sur des rapprochements d'œuvres peu semblables. Nous soulignerons plutôt la ressemblance réelle des initiales et vignettes de ce manuscrit, avec leurs animaux et oiseaux très particuliers (fig. 229-231), avec les ornements analogues du Patmos grec 29 (notamment les exemples de nos fig. 224 et 227). Dans les deux cas, les motifs zoomorphes sont menus, nerveux, et à la fois rustiques et raffinés. De part et d'autre, on retrouve la tendance aux motifs frêles, aux contours anguleux, aux formules ornementales qui favorisent de petits motifs enveloppant un noyau massif d'une multitude de petits traits, crochus ou en chevrons. Weitzmann avait publié (fig. 401) un encadrement ornementé d'un titre d'homélie, qui offre un exemple particulièrement développé de composition de ce genre, autour d'une palmette, des branches fines, ainsi que deux serpents et trois oiseaux. Sur nos fig. 229-231 on voit une variation de ce thème zoomorphe et rayonnant, ainsi que des initiales sur lesquelles voisinent des oiseaux et des éléments rigides. D'autres initiales de l'Athen. grec 210 ont des pendants dans des manuscrits grecs d'Italie.

Autres rapprochements avec les peintures du Patmos grec 70 qui, selon nous, serait également d'origine italienne : je pense au décor des rideaux qui encadrent les portraits de Jean Chrysostome et de Paul ; au motif des trois « pois » que nous avions relevé sur deux miniatures du Patmos grec 70 (fig. 53 et 54) ; ainsi qu'à ce trait d'ordre négatif : sur les portraits du présent manuscrit, Jean Chrysostome et Paul n'ont pas le type conforme à la tradition iconographique particulière à ces personnages, tout comme saint Pierre, dans le Patmos grec 70 (fig. 54). De part et d'autre, les visages sont modelés avec force.

Étant donné que le Patmos 29 de son côté s'apparente à des manuscrits d'origine italienne, nous serions d'avis de suggérer la même origine pour l'Athen. grec 210. Il s'agit certes d'une hypothèse, mais elle nous semble mieux étayée que l'hypothèse qui renvoyait l'Athen. grec 210 (et le Leningrad grec 21) à un atelier de la région pontique (Weitzmann).

36.

Vatican. Barberini grec 285. Psautier et cantiques. Italie. Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. E. DE WALD, dans *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, I, Cambridge, 1939, p. 139 à 151. K. WEITZMANN, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1944, p. 209-210. Le même, *Geistliche Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Cologne-Oplader, 1963, p. 44-45, fig. 43. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 283.

Ce manuscrit, de très petit format (11 × 8,5 cm), comprend 159 feuillets qui forment des cahiers de 6, 8 et 10 feuillets. Il est probable que le texte des psaumes, conservé intégralement, ait été précédé par un feuillet au moins. Le texte est écrit en cursive, assez soigneusement. De nombreuses initiales peintes et historiées et quelques en-têtes ornementés agrémentent le texte.

Au fol. 140 v° figure une miniature, la seule qu'on voit dans ce manuscrit (fig. 256). Elle est placée après le psaume 151 et avant le premier cantique. Son sujet — le Combat de David contre Goliath — s'inspire du psaume 151. Il est possible qu'une autre miniature occupait la page — supposée — qui précédait le premier psaume. En tout cas, la miniature du fol. 140 v° est contemporaine des autres peintures (initiales et vignettes) dans ce manuscrit, contrairement à l'opinion du regretté E. De Wald qui, voici trente ans, déclarait que cette pein-

ture était plus ancienne que le reste du manuscrit, et qu'elle figurait sur un feuillet réutilisé par les scribes du présent Psautier. L'examen attentif de ce feuillet nous permet d'affirmer le contraire : le fol. 140 fait partie d'un cahier de six feuillets (fol. 145 à 150) qui ne se distingue en rien des autres cahiers du manuscrit. Le parchemin est le même, l'écriture aussi. On y lit le texte des derniers psaumes et des premiers cantiques. Parmi les initiales historiées disséminées à travers le manuscrit, il y en a qui s'inspirent du motif des têtes qui apparaissent sur le cadre de la miniature et de la façon de modeler celles-ci (qui imitent des reliefs sculptés), à l'aide d'ombres bleues (fig. 235, 237, 248, 253). Autrement dit, quoiqu'unique, la miniature de ce codex fait partie de son décor initial.

Ce qui nous amène à conclure qu'elle a été exécutée, tout comme les initiales et les vignettes, dans un atelier grec d'Italie, car les formes des initiales — on le verra — trahissent l'origine italienne de ce décor.

Il n'y a pas de colophon. Mais à en juger d'après l'écriture et les ornements, le codex devrait remonter à la fin du Xe siècle. Je pencherai vers le Xe, et non le XIe siècle, comme l'avait admis De Wald, qui a été le seul historien de l'art qui s'était intéressé à ce codex (celui-ci ne figure pas dans la grande monographie de K. Weitzmann sur les miniatures byzantines du IXe et Xe siècle). Mais si De Wald attribuait le codex au XIe siècle, c'est seulement parce qu'il lui avait rappelé un manuscrit grec de la Bibliothèque nationale de Paris, le grec 375, qui est daté de 1022 (v. p. 46). Or, cette ressemblance ne me paraît pas évidente, tandis que plus d'un trait, dans les ornements de ce manuscrit, trouve des analogies dans des codices du Xe siècle.

Sans décrire ni même énumérer tous les ornements peints de ce manuscrit, au demeurant fort attrayant et historiquement très important, relevons les plus curieuses parmi les nombreuses initiales qui le décorent.

Fol. 8. Un Є formé par un quadrupède de profil, dressé sur ses pattes de derrière.

Fol. 8 v°. Un autre Є, fait de deux quadrupèdes qui s'affrontent, l'un au-dessus de l'autre.

Fol. 11. Ps. 16 Vulg. Un Є est remplacé par un personnage assis de profil sur un banc. Le tout est finement dessiné au trait et — partiellement — enluminé de taches rouges (fig. 232).

Fol. 12. Ps. 17 Vulg. Un personnage portant couronne (David), contorsionné, le corps à gauche, la tête à droite. Cette attitude est appliquée, dans tout le manuscrit, à bien des figures des initiales.

Fol. 16. Ps. 20 Vulg. Un K au-dessus duquel est installée une tête couronnée.

Fol. 17. Ps. 21 Vulg. Un O formé par une tête de face.

Fol. 20 v°. Tête d'un dragon vue de profil posée sur une croix (fig. 233).

Fol. 22 v°. Ps. 27 Vulg. Un Π agrémenté d'une tête juvénile antiquisante vue de face : cheveux bleus à contours rouge, taches rouges sur les joues. Deux serpents symétriques le mordent aux oreilles et forment les tiges verticales de la lettre (fig. 234).

Fol. 23 v°. Ps. 29 Vulg. Un U formé par le buste d'un personnage imberbe qui lève symétriquement les deux bras.

Fol. 30. Une initiale avec une tête de face barbue mais jeune, taches rouges sur les joues ; à l'extrémité inférieure de la lettre, tête de dragon qui mord son propre cou.

Fol. 33. Ps. 37 Vulg. Un Є formé par un personnage marchant à droite. Bonnet pointu à larges bords. Un peu de vert aux vêtements.

Fol. 34. Ps. 38 Vulg. Un Є en tête de profil, la bouche ouverte, langue sortie, cheveux bleus, taches rouges sur la joue (fig. 235). — Fol. 35. Un U avec deux tiges fleuries et une tête de face avec cou et col d'un vêtement.

Fol. 37. Ps. 41 Vulg. Début du psaume 41. Un cerf couché qui semble boire à une flaque d'eau bleue. L'image fait allusion au texte ci-contre. Dessin au trait légèrement enluminé de rouge (fig. 236).

Fol. 38. Ps. 43 Vulg. Un O formé par un beau visage de vieillard de face, cheveux et barbe gris, visage modelé de rose.

Fol. 40. Ps. 44 Vulg. Un Є en tête de profil, casque à panache (trois plumes) : le motif semble inspiré par le panache du casque de Goliath, fol. 140 v° ; bouche ouverte à langue rouge tirée (fig. 237).

Fol. 42. Ps. 47 Vulg. Un M avec une tête de face — effacée — d'un vieillard, au milieu de la lettre. Beaux traits classiques du visage.

Fol. 43. Ps. 48 Vulg. Petit personnage entièrement nu, bien dessiné ; le corps tourné légèrement à gauche, tandis que la tête l'est à droite. Il tient une longue tige.

Fol. 44. Ps. 49 Vulg. Tête de face seule, en cape rouge pointue. Une barre rouge horizontale traverse le visage à la hauteur de la bouche, pour former un Θ (fig. 238).

Fol. 45. Ps. 50 Vulg. Un Є, forme par un personnage debout en prière à droite.

Fol. 49. Ps. 55 Vulg. Un Є avec un personnage qui en piétine un autre, dessin maladroit.

Fol. 52. Ps. 59 Vulg. Poisson (fig. 239).

Fol. 53. Ps. 60 Vulg. Deux peintures. Un Є avec

un personnage assis, profil à droite (adaptation maladroite d'une figure à la lettre) ; plus bas, un aigle, — très beau dessin légèrement enluminé (cf. les aigles sur l'un des frontispices du Patmos 33 : notre fig. 74). C'est peut-être une allusion à Ps. 65, 5 où il est question d'un abri sous les ailes de Dieu (fig. 240).

Fol. 54. Ps. 62 Vulg. Dans un O, buste d'un personnage vu de profil qui semble se frapper sur la tête avec un bâton ; draperies élégantes. Un « cul de lampe » ornementé sous la figure. Le « bâton » est probablement un cierge ; quant au geste de se toucher le front, il pourrait évoquer la méditation. Cf. le psaume : « Je médite pendant les veillées de nuit » (fig. 241).

Fol. 56. Ps. 65 Vulg. Un A avec un oiseau, banal.

Fol. 57. Ps. 66 Vulg. Un O avec une tête barbue de face, à l'intérieur (assez effacé).

Fol. 62 v°. Ps. 70 Vulg. Un Є avec un personnage debout appuyé contre la lettre. Une tige verte à fleurons suit le corps de ce personnage, derrière son dos. A comparer à une initiale du Paris. grec 654, fol. 96 v° (fig. 172).

Fol. 64. Ps. 71 Vulg. Un O à l'intérieur duquel, tête de David, de face. Dessin fin, modelé, taches rouges sur les joues. Couronne et boucles d'oreille (détail insolite emprunté à une image de femme) (fig. 242).

Fol. 65. Ps. 72 Vulg. Un O formé de bustes de deux personnages qui se regardent. Casques à panache interprétés comme des flamèches ou des cornes.

Fol. 69. Ps. 76 Vulg. Un Φ formé par une longue tige qui se termine par une croix ; une tête de dragon mord cette tige. Peut-être allusion au Ps. 66, 3 : « Salut par Dieu » (cf. fig. 262).

Fol. 74 v°. Initiale avec tête de profil barbue, casquée. Très effacé.

Fol. 75 v°. Ps. 69 Vulg. Tête analogue mais imberbe, menton proéminent.

Fol. 80 v°. Ps. 85 Vulg. Un K avec personnage barbu de profil qui s'avance à droite, les bras tendus.

Fol. 81 v°. Ps. 86 Vulg. Un O ovale qui sert de cadre à une Vierge Marie avec l'Enfant sur ses bras, les deux nimbés. Peinture un peu effacée. Placée en tête du psaume 76, elle évoque probablement une icône devant laquelle David dans la détresse expose ses plaintes (fig. 243).

Fol. 82 v°. Ps. 88 Vulg. Un T dont la tige, en bas, est mordue par une tête de dragon.

Fol. 86 v. Ps. 90 Vulg. Un O en losange, avec une croix à l'intérieur.

Fol. 88. Ps. 92 Vulg. Un O qui sert de cadre à une figure du Christ qui porte une croix latine, à long manche. Longs cheveux blonds, petite barbe à deux bouts. Peinture effacée (fig. 244). Un type de visage qui n'est pas byzantin. Nimbe crucifère, vêtement bleu. Cette image figure en tête du psaume 82, où David s'adresse directement à Dieu.

Fol. 89 v°. Ps. 94 Vulg. Un Δ avec le buste d'un personnage nu jusqu'à la ceinture, mais casqué (couvre-chef pointu), au-dessus d'un trait rouge horizontal qui appartient à la lettre.

Fol. 91. Ps. 96 Vulg. Le T par lequel commence le psaume 96 représente le buste d'une femme nimbée ; diadème sur le voile qui recouvre sa tête ; draperies byzantines, dessin fin (fig. 245). Il s'agit probablement d'une personnification de Sion. Le style byzantin est bien plus apparent ici que sur d'autres peintures de ce manuscrit.

Fol. 92 v°. Ps. 98 Vulg. Un O avec les têtes de profil de deux personnages coiffés de bonnets, qui se regardent.

Fol. 93. Ps. 99 Vulg. Un A formé par un personnage debout, casqué, aux cheveux longs, chaussures rouges, tient un bâton et peut-être un arc. Il se retourne en arrière, la bouche largement ouverte.

Fol. 94. Ps. 101 Vulg. Un Є avec personnage aux cheveux ébouriffés ; il se dirige vers la droite, un bras tendu. Il est nu, avec un pan de tissu jeté sur les épaules (bleu cerné de rouge) (fig. 246). C'est peut-être l'image de David dans la détresse (psaume 101, 5 et suiv.).

Fol. 98 v°. Ps. 104 Vulg. Un Є formé par un quadrupède dressé sur ses pattes de derrière.

Fol. 103. Ps. 106 Vulg. Un Є avec une main tenant une croix.

Fol. 106. Ps. 108 Vulg. Un O remplacé par une belle tête juvénile, avec col et « cravate », d'allure très antique. Un diadème sur ses cheveux (fig. 247).

Fol. 108. Ps. 109 Vulg. Un Є formé par un personnage assis de profil, à droite. Une main de Dieu le bénit. Casque à trois plumes et manteau rouges, tunique brun-verdâtre, souliers jaunes. Taches rouges sur les joues. Il pose son pied droit sur la tête d'un petit personnage dont on ne voit que le buste (fig. 248).

Fol. 109 v°. Ps. 111 Vulg. Un A formé par un oiseau qui mord à la tête d'un poisson qu'il tient dans ses griffes. Assez effacé.

Fol. 111 v°. Ps. 115 Vulg. Un Є avec le buste d'un personnage nu, barbu, aux cheveux gris, les bras tendus, adossé à la tige verticale de la lettre.

Fol. 112. Ps. 117 Vulg. Un Є composé maladroitement, tout comme le précédent. Un personnage nu jusqu'au bas du ventre sort de la gueule d'un quadrupède (fig. 249). Cf. dessin sur la marge d'un frontispice (fol. 2 v°) du codex Florence Laur. Conv.

soppressi 177, p. 39 (fig. 128). Le personnage est modelé à l'aide d'ombres bleues ; il a la langue tirée.

Fol. 113. Ps. 118 Vulg. Un M par lequel commence le long psaume 118. Sur un meuble de type antique, qui pourrait être une estrade, deux personnages debout tiennent ensemble une croix à long manche (fig. 250). Ce sont probablement Constantin et Hélène, mais iconographiquement rien de précis ne les caractérise comme tels.

Fol. 121 v°. Ps. 119 Vulg. Un A avec personnage debout appuyé contre la tige verticale de la lettre. Cheveux bleus, costume bleu-clair et rouge.

Fol. 122. Ps. 121 Vulg. Tête de profil modelé en bleu ; bonnet bleu qui se transforme en fleuron, tout comme le col au bas de l'image.

Fol. 122 v°. Ps. 123 Vulg. Tête très semblable, plus effacée (fig. 251). La langue rouge a été ajoutée par le scribe chargé des rubriques à l'encre rouge (cf. fol. 44).

Fol. 123. Ps. 124 Vulg. Tête barbue de face, très expressive, modelée en bleu, taches rouges sur les joues, barbe incolore. Bonnet pointu à contours rouges (fig. 252).

Fol. 123 v°. Une tête plus petite et combinée avec un Є.

Fol. 125. Ps. 129 Vul. Personnage sortant de la gueule d'un monstre ; dessin légèrement enluminé de bleu et de rouge (fig. 253).

Fol. 125 v°. Ps. 131 Vulg. Un Є formé par une belle tête de face, barbue et coiffée d'une couronne, entre les tiges qui forment la lettre. La tige de gauche se termine par une tête d'oiseau (celle de droite est effacée).

Fol. 127. Ps. 134 Vulg. Une initiale plus grande que les autres, avec un quadrupède qui grimpe sur l'une des tiges qui forment la lettre. Tiges jaunes bordées de rouge, l'animal est bleu aux contours rouges.

Fol. 129. Ps. 136 Vulg. Un Є avec trois têtes superposées, toutes de profil à droite, et des bandes ondulées qui se répandent dans la même direction. Il s'agit probablement des fleuves de Babylone (leurs personnifications et leurs eaux), dont il est question dans ce psaume.

Fol. 131 v°. Ps. 139 Vulg. Image qui peut-être fait écho au début du psaume 138 ci-contre. Image malheureusement assez effacée. Un personnage coiffé d'un bonnet tend une main à droite (je ne distingue pas la partie inférieure de cette figure). A la hauteur de sa ceinture, par derrière, une tête qui semble mordre le personnage principal et qui, elle-même, appartient à un serpent, qui s'enroule deux fois.

Fol. 132. Ps. 140 Vulg. Un prêtre imberbe agite un encensoir à chaînettes, vêtements peu nets.

Fol. 133. Ps. 141 Vulg. Un Φ avec une tête de dragon qui mord son propre cou, à l'extrémité inférieure de la lettre.

Fol. 133 v°. Ps. 142 Vulg. Un K avec une tête de dragon introduite au milieu de la lettre.

Fol. 135. Ps. 145 Vulg. Un petit personnage barbu en attitude d'orant, les deux bras levés, en longue tunique aux plis anguleux qui n'ont rien de byzantin. Dessin relevé de quelques taches bleues (fig. 254).

Fol. 137. Ps. 146 Vulg. Un A avec, sur la tige de gauche, un quadrupède grimpant.

Fol. 138. Ps. 148 Vulg. Un A avec un personnage qui s'appuie sur la tige de la lettre et avance un bras. Ce bras avancé pourrait correspondre à l'« esprit » devant le A.

Fol. 139. Ps. 149 Vulg. Un A aniconique, avec une petite lampe d'église suspendue aux bandes ornementales.

Fol. 139 v°. Ps. 150 Vulg. Un A formé par un personnage en grand chapeau pointu qui sonne la trompette. Le passage du psaume 150, 3 ci-contre (« louez-le au son de la trompette ») a dû inspirer cette image (fig. 255). Cf. l'image du Psautier de 1066 au British Museum, fol. 188, éd. S. Der Nersessian (1970), fig. 294.

Au fol. 140 on lit le texte du psaume dit apocryphe ou complémentaire (psaume 151), tandis que le fol. 140 v° est occupé entièrement par l'unique miniature de ce manuscrit (fig. 256). C'est une illustration de ce psaume 151, et elle représente le Combat de David et de Goliath. Les deux protagonistes sont figurés seuls. Goliath, à droite, vient de jeter sa lance ; David, à gauche (figure assez effacée) s'apprête à se servir de sa fronde. Mouvements naturels des deux figures, mais interprétés non sans maladresse. Comme cela se voit souvent, Goliath porte le costume d'un soldat romain, il est coiffé d'un casque à panache, dont les plumes, schématisées, ressemblent à des crochets. David, nu tête, porte une tunique de berger. Sol vert, ciel légèrement rosé parcouru par des nuages bleus. Cadre à l'antique, en forme de naïskos, avec colonnes et fronton, le tout multicolore et très profilé, avec certaines parties représentées correctement en raccourci. Sur l'entablement, sous le fronton, rangée de six médaillons garnis de têtes vues de profil. Ces médaillons, ainsi que les têtes qu'ils supportent, sont monochromes, modelés de bleu. En acrotères du fronton, deux griffons. De part et d'autre de ce cadre architectural, des cyprès, très effacés. Ces arbres

s'élèvent sur une bande de sol qui rejoint le naïskos. Le tout a été peint simultanément.

Fol. 141. Un en-tête avec un motif tressé et un grand A aniconique. Cette page reproduit le premier des cantiques, celui de Moïse. Sur les pages occupées par les cantiques, les initiales sont du même genre que plus haut, mais il y en a moins et, plus petites, elles sont plus modestes et toutes aniconiques. Une seule exception : fol. 146 v°, au début du cantique de Jonas sauvé de la baleine, sur la marge, une tête de dragon vue de profil, la langue tendue. Il s'agit probablement d'une allusion à la baleine.

Commentaire.

1. *La miniature.* L'unique miniature de ce manuscrit (fol. 140 v°) nous invite à dégager deux leçons du Barber. grec 285.

La première de ces leçons vient de la présence même d'une miniature de pleine page (qui est unique dans ce manuscrit) d'une allure étonnamment antique. Elle figure le combat de David contre Goliath, traité à la manière d'un *emblema* de mosaïque ou de fresque antiques enfermé dans un cadre abondamment profilé qui, ici, a l'aspect d'un « naïskos » à colonnes et fronton, avec médaillons sculptés sur l'entablement et fronton à acrotères (griffons). Le regretté E. De Wald qui, le premier, fit connaître cette peinture, et K. Weitzmann qui le suivit, décrétèrent que le feuillet de parchemin qui la supporte aurait été intercalé dans un manuscrit grec d'Italie du XIe siècle, et qu'il s'agissait d'une œuvre de la Renaissance byzantine du Xe siècle. Mais (cf. p. 56), l'examen attentif auquel nous l'avons soumis (compte tenu de l'importance des conclusions à tirer) nous a amené à conclure de la façon la plus ferme que la peinture en question — le cadre et l'image qu'il renferme — a fait partie du manuscrit et de ses enluminures, depuis les origines, et que c'était donc une œuvre d'un *scriptorium* grec d'Italie (que nous plaçons au Xe siècle (peut-être vers la fin) et non pas au XIe siècle). Nous remarquons, en outre, que cet exemple remarquable d'imitation d'une peinture antique ne ressemble à aucune des peintures, aussi antiquisantes, mais autrement, que nous voyons dans les manuscrits grecs de Byzance. Le cadre de type architectural surtout n'a pas d'analogue du côté proprement byzantin. En revanche, on peut citer des images plus ou moins semblables de cadre — à fronton, avec acrotères zoomorphes, avec colonnes, consoles, etc. — du côté des manuscrits latins, pré-carolingiens et carolingiens. Je pense à la miniature de l'évangéliste assis, dans le tétraévangile de Cambridge [67], qui pourrait être une œuvre du VIIe siècle exécutée en Italie, et aux peintures du Calendrier romain de 354 [68] qu'on ne connaît qu'à travers une copie carolingienne, à celles, notamment, qui sont consacrées aux jours de la semaine et à leurs divinités, etc. De part et d'autre, on retrouve le cadre architectural en matière dure, abondamment profilé et, dans le Calendrier, garni d'acrotères zoomorphes et de sculptures. Étant donné que la copie conservée du Calendrier romain du IVe siècle avait été confectionnée à l'époque carolingienne, on tient la preuve du contact des peintres de cette époque, en Occident, avec des enlumineurs de ce genre réalisées à la fin de l'Antiquité. Cette indication est d'autant plus précieuse qu'elle suggère de chercher les sources des encadrements des Tables des Canons, dans certains manuscrits carolingiens provenant surtout de Reims, mais aussi de Metz, avec leurs motifs architecturaux massifs, les bases, les frontons et les acrotères zoomorphes [69] (fig. 257-259). C'est une peinture carolingienne de ce genre qui a dû inspirer le miniaturiste qui réalisa la belle image du Barber. grec 285, à moins que ce ne soit un original de la fin de l'Antiquité, dans le genre de ceux qui avaient inspiré les carolingiens. Je préfère la première alternative, parce que d'autres peintures de notre manuscrit Barber. grec 285 nous ont amené à constater d'autres traits carolingiens.

On retiendra cependant la présence d'un trait qui n'est pas attesté dans l'art carolingien (mais dans l'art byzantin de cette époque) : la rangée de disques à profil, sur l'entablement du « naïskos ». Il n'y a que trois coffrets en ivoire byzantins où l'on relève ce motif, et l'un d'eux se trouve depuis longtemps au trésor de l'abbaye de la Cava, près de Naples, c'est-à-dire dans la région exactement où le Barber. grec 285 a pu être copié et enluminé [70]. Le coffret daterait même, semble-t-il, de la même époque que ce manuscrit et ses peintures. Le rapprochement avec la miniature que nous étudions permettrait peut-être de localiser l'ivoire de la Cava dans la même région. Mais des rapprochements et des hypothèses de ce genre me semblent trop fragiles pour y insister.

En revanche, la leçon qui se dégage de l'étude de la peinture avec le Combat de David contre

67. F. WORMALD, *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine*, Cambridge, 1954, pl. VII (Saint-Luc, fol. 129 v°).

68. H. STERN, *Le Calendrier de 354*, Paris, 1953, pl. IV, 2, VI, VII, 1, XIV, XV.

69. BOINET, *l.c.*, pl. LXXIII, LXXV-VI, LXXXV. KOEHLER, *l.c.*, III, p. 28-34, 37, 38, 61, 63, 66-69, 77, 92-95 (monuments carolingiens du groupe Vienne-Aachen et des écoles de Reims et Metz).

70. A. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, I, Berlin, 1930, pl. II, 6, III, 6.

Goliath, et de son cadre architectural, nous semble d'une importance capitale : elle montre que, dans un *scriptorium* grec d'Italie au x[e] siècle, on pouvait et savait imiter un original de la fin de l'Antiquité, et que ce qu'on y produisait, dans cet ordre d'idées, s'apparentait aux œuvres les plus antiquisantes de la peinture carolingienne. Et c'est là, à la fois, une confirmation de la veine carolingienne dans l'art de l'enluminure grecque d'Italie, et — indirectement — une indication sur les étapes de la transmission de modèles antiques aux carolingiens (Calendrier de 354 → Évangiles de Cambridge → Évangiles carolingiens → Barber. grec 285).

Il y aurait à signaler encore — pour renforcer les liens qui unissent la miniature avec son cadre au reste des peintures, dans le Barber. grec 285, ce détail insolite : à moitié effacés actuellement, deux cyprès flanquaient la miniature avec son cadre architectural. Le peintre traça d'abord une ligne horizontale qui prolongeait le bord inférieur du cadre, et il y fixa ensuite, des deux côtés, un arbre. Le tout a été tracé avec les mêmes couleurs que le reste. Or, il s'agit d'un motif médiéval, qui reflète le même esprit que les peintures appliquées aux initiales de ce manuscrit.

2. *Les initiales.* La deuxième leçon qu'il faut retenir de l'examen des enluminures du Barber. grec 285, face à la tradition carolingienne, concerne les initiales à personnages et à scènes.

Nous considérerons d'abord le « contenu » des peintures liées aux initiales, et ensuite la structure formelle de celles-ci.

Contenu. Un problème majeur se pose : s'agit-il de figurations uniquement décoratives ou de peintures qui reflètent le texte des passages auprès desquels on les trouve ? La réponse est facile pour une partie de ces initiales historiées, par exemple fol. 8, 8 v°, 35, 52, 56, etc., qui ne sont que des ornements. Mais à regarder de plus près les autres initiales, on en découvre un certain nombre qui sont des illustrations directes des passages qu'elles introduisent, et beaucoup d'autres pour lesquelles la réponse reste incertaine. Ci-dessous, je range dans la série « A » les petites images des initiales inspirées par le passage ci-contre, et dans la série « B », les figurations qui pourraient présenter un lien analogue, mais qui reste incertain.

Série A.

Fol. 22 v°. Les deux serpents qui mordent aux joues d'un personnage, dans un Π historié (fig. 234) sont empruntés à une image de l'Enfer. Or, celui-ci est évoqué v. 1 du Ps. 27 Vulg. qu'introduit cette initiale.

Fol. 37. Le « O » est formé par un cerf couché qui retourne sa tête, pour boire à une flaque d'eau représentée derrière lui (fig. 236). Cette petite scène est manifestement une illustration du célèbre v. 1 du Ps. 41 Vulg. inscrit à côté, et qui dit « comme le cerf aspire après les eaux courantes... ».

Fol. 43. L'homme debout, entièrement nu, est sûrement celui dont parle le psaume 48 Vulg. : c'est l'homme — c'est tout homme — devant la mort. Je crois que la tige flexible qu'il tient n'a aucune signification particulière. Elle sert à compléter la lettre « A » (cf. la barre horizontale qui traverse la tête du vieillard du fol. 44 : elle y sert à compléter le « Θ »).

Fol. 53. L'une des deux images figure un aigle nimbé ; elle s'inspire directement du v. 5 de ce psaume (v. la notice relative à ce fol. dans la série B).

Fol. 64. Le vieillard coiffé d'une couronne dont on montre la tête vue de face, dans un « O » initial (fig. 242), représente presque sûrement le roi Salomon, le texte de ce passage étant généralement précédé (dans d'autres manuscrits) des mots « roi Salomon ». La couronne distingue cette tête de vieillard d'autres visages de personnages âgés, qui dans ce manuscrit semblent évoquer Dieu (fol. 38, 42, etc.). On notera les boucles d'oreilles que, par ignorance des détails du costume impérial byzantin, le peintre attribue ici à un prince (tandis qu'il s'agit d'ornements féminins).

Fol. 80 v°. Le texte du psaume 85, 1 met l'accent sur la prière du psalmiste. C'est lui qui est représenté, en orant, le bras droit tendu (cf. fol. 33, etc.).

Fol. 81 v°. La Vierge avec l'Enfant, dans un « O » initial (fig. 243). Le psaume 86 Vulg. aux v. 1-2, parle de la cité de Dieu, Sion. L'illustrateur y a vu un symbole de la Vierge Marie, et l'a représentée, avec l'Enfant. Les psautiers illustrés byzantins rattachent une image de la Vierge avec l'Enfant au même psaume 86, v. 5 : Psautier Chloudov à Moscou (A. Grabar, *L'iconoclamse byzantin,* Paris, 1957, p. 200, fig. 147) et Ps. Pantocrator 61 au Mont-Athos (S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age,* Paris, 1966, p. 32, pl. 18). Le Psautier carolingien dit Psautier d'Utrecht a, pour illustrer le même passage, une image de la Nativité avec la Vierge étendue et le bain de l'Enfant (éd. De Wald, pl. LXXX).

Fol. 88. Une image du Christ, un long sceptre cruciforme en main, dans un « O » initial (fig. 244). Le psaume 92 ci-contre commence par déclarer :

« Dieu est roi. » Les psautiers byzantins du IX[e] siècle n'illustrent pas ce verset.

Fol. 94. Le personnage à moitié nu de l'initiale « K » évoque le « malheureux » du psaume 101 Vulg. ci-contre, qui adresse à Dieu ses plaintes (fig. 246).

Fol. 108. Une peinture dont le lien avec le texte à côté se manifeste avec une évidence particulière (fig. 248). Il s'agit d'une illustration du v. 1 du psaume 109 Vulg. : « Oracle de Dieu à mon seigneur : Assieds-toi à ma droite, jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis l'escabeau de tes pieds. » « L'oracle de Dieu » est évoqué par la main bénissant de Dieu, au-dessus du personnage assis qui de sa main droite esquisse aussi le signe de la bénédiction. C'est bien le psalmiste (il a le type physique, le bonnet pointu et le costume sommaire de plusieurs figures placées en tête des psaumes : fol. 33, 45). Sous son pied droit, le buste de l'ennemi dont Dieu fera l'« escabeau des pieds » du psalmiste. Le Psautier carolingien dit d'Utrecht, fol. 54 v° (De Wald, pl. CI) représente le Christ assis, et il a, sous ses pieds, deux figures d'ennemis vaincus couchés ; pas de main de Dieu, remplacée par une figure entière de Dieu siégeant sur un globe à côté du Christ, qui est assis sur un banc.

Fol. 113. La miniature qui entoure l'initiale « M » est placée à côté du premier verset du psaume 118 Vulg., le psaume consacré à l'éloge de la loi (fig. 250). On voit deux personnages de part et d'autre d'une croix très allongée qui se dresse sur un piédestal posé sur une table. Les deux personnages coiffés de vagues couvre-chefs figurent probablement Constantin et Hélène (iconographiquement cette image rappelle de près les figurations byzantines courantes de Constantin et Hélène). Tandis que la barre qui définit comme une croix l'objet que ceux-ci soutiennent ensemble, me semble exclure d'autres législateurs possibles, tels Moïse et Aaron. La table sur laquelle se dresse la croix est un « hapax ». Elle est de forme antique, ce qui fait penser à un modèle très ancien de cette image. De toute façon cette image unique, placée à côté du psaume 118, v. 1-2, s'inspire de ce texte : « Heureux ceux qui suivent une voie irréprochable ; heureux ceux qui gardent les ordonnances [de Dieu]. »

Fol. 129. Il s'agit sûrement d'une peinture inspirée par le psaume 136 Vulg. ; on y voit, sortant du corps de l'initiale Є, trois têtes vues de profil et tournées à droite ; de la bouche de deux d'entre elles sortent des lignes ondulées, qui évoquent sans doute les fleuves de Babylone, à moins que ce ne soient les chansons que chantaient les captifs de Babylone.

Fol. 131 v°. Inspirée par les v. 1 à 4 du psaume 129 Vulg., la miniature, très effacée, figure un homme autour des jambes duquel s'enroulent des serpents, qui le mordent (« délivre-moi de l'homme méchant... de ceux qui aiguisent leur langue comme le serpent »).

Fol. 132. Il s'agit d'une illustration directe du psaume 140 Vulg. v. 2 : « Que ma prière se présente devant toi comme l'encens. » On voit un clerc (au bas de sa tunique apparaît l'extrémité de l'épitrachilion des prêtres orthodoxes) ; il est imberbe et peut-être tonsuré ; il fait le geste de la prière de sa main droite, et agite de l'autre un encensoir à chaînettes.

Fol. 139 v°. La miniature, qui montre un joueur de trompette, correspond au psaume 150 v. 3 : « Louez-le au son de la trompette » (fig. 255).

Série B.

Fol. 11. « C ». Un personnage barbu assis faisant le geste de la prière, avec un bonnet pointu. Ce personnage pourrait figurer, soit le roi David, soit n'importe qui récitant les psaumes (16 Vulg.) (fig. 232).

Fol. 12. « A ». Un personnage portant couronne, et par conséquent sûrement David, s'avance vers la gauche, mais retourne la tête, tout en portant une tige à fleurons (un sceptre ?). Il s'agirait d'un reflet du texte à côté (psaume 17 Vulg.) qui reproduit la prière de David échappé à Saül.

Fol. 20 v°. La gueule du loup, ou d'un monstre menaçant, pourraient faire allusion aux méchants que l'innocent redoute (psaume 25 Vulg.) (fig. 233).

Fol. 23 v°. Le psaume 29 Vulg. v. 2 : « Je t'exalte, Dieu... » Le personnage imberbe, en orant, pourrait correspondre à ce passage. Cf. fol. 135 ; on retrouve ce personnage, ainsi qu'un texte analogue : psaume 145 Vulg. v. 1 : « Mon âme loue Dieu. »

Fol. 33. Le personnage en prière, barbu, coiffé d'un bonnet pointu, rejoint celui du fol. 11, psaume 37 Vulg. et figure probablement chaque lecteur du psautier. Cf. fol. 45, psaume 50 Vulg., fol. 62 v°, psaume 70 Vulg., fol. 80 v°, psaume 85. Une autre formule du « priant » le montre en orant de face, les deux bras levés symétriquement, par exemple, fol. 23 v°, psaume 29 Vulg., ou fol. 135, psaume 145 (fig. 254).

Fol. 34. La tête de profil du « Є », avec sa bouche ouverte et sa langue tirée, a bien l'air d'illustrer le v. 2 du psaume 38 Vulg., ci-contre. Ce verset dit : « De peur de pécher de la langue, je mérite le baillon à ma bouche » (fig. 235).

Fol. 37. La tête de face d'un noble vieillard, dans un « O », représente probablement Dieu le Père.

Le v. 1 du psaume 13 Vulg., ci-contre, le cite nommément : « O Dieu... » Cf. fol. 42, 44, 57.

Fol. 40. Une tête de prophète, la bouche ouverte, la langue tirée, correspond à un passage du psaume 44, 1 Vulg., qui ressemble à celui qui figure à côté de la tête fol. 34 (mais sans que, cette fois, on parle de méchants) : « Ma langue est le roseau d'un scribe agile » (fig. 237).

Fol. 53. Les deux peintures de cette page pourraient répondre au texte à côté : le personnage assis rejoindrait les autres figures semblables (par exemple, fol. 11) et, comme elles, représenterait le lecteur des psaumes ; tandis que l'aigle nimbé correspondrait au v. 5, où il est question de « me réfugier à l'abri de tes ailes » (fig. 240). L'aigle nimbé figure par conséquent l'oiseau divin sous les ailes duquel le fidèle trouve refuge. On notera l'excellence de cette image, très réaliste, de l'oiseau qui rappelle d'assez près aussi bien les aigles d'un frontispice de Patmos 33 (notre fig. 74) que celui du Sacramentaire de Gellone (notre fig. 99).

Fol. 65. Les deux personnages casqués (la bouche fermée) pourraient figurer les « impies » dont parle le psaume. Cf. le motif semblable du fol. 92 v°, psaume 98.

Fol. 86 v°. Psaume 90 Vulg. La croix inscrite dans l'initiale fait peut-être pendant aux paroles du psaume qui évoquait la protection du psalmiste par Dieu (« toi qui demeureras sous la protection de Dieu, qui habites à l'ombre de Dieu »).

Fol. 91. Buste d'une femme nimbée. Il s'agit peut-être d'une personnification de la Terre (sur laquelle règne Dieu-roi), dont il est question au v. 1 du psaume 96 Vulg. auquel introduit cette initiale (fig. 245).

Fol. 93. Le psaume 99 Vulg. inscrit sur cette page ne fournit pas d'explication plus précise à la présence du personnage coiffé d'un casque et tenant de ses deux bras tendus un « bâton » tordu, ni sa pose (mouvement à gauche, tête retournée en arrière). Je suppose qu'il s'agit encore du psalmiste ou du lecteur des psaumes, le désir d'adapter cette figure à la lettre « A » ayant déterminé la pose et l'attitude du personnage.

Fol. 111. Le personnage nu en prière évoque « le malheureux » qui adresse la parole à Dieu (psaume 115 Vulg.).

Fol. 117. Le personnage nu en prière, qui sort de la gueule d'un quadrupède, traduit probablement les paroles du psaume 117 Vulg. v. 5 : « Du fond de la détresse j'ai invoqué Dieu. Dieu m'a exaucé et m'a mis au large. » Le quadrupède (un lion ?) appartient au répertoire ornemental des initiales italiennes de l'époque. A comparer à l'image du fol. 125 qui, inspirée par le psaume 129 v. 1 (« du fond de l'abîme je crie vers toi, Dieu »), montre un homme en prière qui sort d'une gueule du monstre.

Fol. 121 v°. Le personnage est probablement le psalmiste qui « implore Dieu dans ma détresse » (psaume 119 Vulg.).

Fol. 125 v°. Tête d'un roi coiffé d'une couronne, dans un « M ». Il s'agit probablement de David, nommément cité psaume 131 Vulg. v. 1.

Fol. 138. Malgré sa pose contournée, qui s'explique par le désir d'adopter la figure humaine à l'initiale « A », il s'agit ici, comme ailleurs dans ce manuscrit, du psalmiste (ou d'un lecteur du psautier) qui prie le Seigneur (psaume 148 Vulg.). Très curieusement, cette figure a les mouvements plus libres et plus compliqués que les autres figures de ce manuscrit, et elle est mieux adaptée au corps de la grande initiale (v. la position de la main droite et des deux pieds).

Une image que je n'ai pas réussi à m'expliquer :

Fol. 54. Je crois que le « bâton » mis dans la main du personnage est un cierge (v. la mèche), qui n'est incurvé que pour former l'initiale « O ». Mais est-ce exact ? En mettant un cierge dans la main du psalmiste, l'illustrateur faisait peut-être allusion au v. 7 : « Pendant les veilles de nuit... »

Tout compte fait, nous voyons une douzaine de peintures (« série A ») qui, rattachées aux initiales, s'inspirent du texte du psaume en tête duquel elles se trouvent. Parmi les autres, que nous avons inscrites dans la « série B », une partie au moins rentre dans la même catégorie. Il est donc permis de parler d'une *illustration* du psautier. Mais cette illustration ne se range dans aucune des catégories des psautiers grecs illustrés que nous connaissons, et autant que je vois, elle ne se rencontre même jamais (sauf pour le psaume 86 : image de la Vierge avec l'Enfant) avec les cycles d'images qu'on y trouve. Cela confirme les conclusions auxquelles nous arrivons en analysant les peintures de ce manuscrit à d'autres points de vue (v. *infra*) : ces illustrations, peintes en Italie, ont été créées loin de Byzance, et dans l'ignorance probable d'autres psautiers grecs illustrés. A bien des égards, on le verra, le peintre qui se chargea de composer les initiales du Barber. grec 285 suivit les usages des *scriptoria* latins de l'Italie centrale.

Ces initiales, à la façon latine, sont placées — entièrement ou en partie — sur la partie des pages réservées au texte (tandis que les initiales des manuscrits grecs proprement byzantins sont reportées sur la marge). Elles sont construites de plusieurs façons. Les unes se contentent de montrer un personnage, voire une scène, dont la position ou le geste tendrait à évoquer le tracé d'une lettre majuscule. Il faut reconnaître que ces évocations de lettres sont maladroites, ou que le peintre était peu attentif à sa tâche, car dans bien des cas on déchiffre mal la lettre suggérée, et ce résultat peu satisfaisant fait penser à un procédé nouveau pour le peintre, comme le serait un procédé d'imitation. Dans d'autres cas, fréquents, peu confiant dans son art d'imiter une lettre par une peinture, le praticien complète la figure humaine par des éléments du corps de la lettre. Il en montre le sommet et la base, ou des parties plus importantes, et cette façon de procéder, et aussi les maladresses dans son application, nous ramènent à l'impression d'un travail à l'essai.

Il nous semble d'ailleurs que. historiquement, ce genre de peintures rattachées à des initiales, dans un manuscrit grec du X[e] siècle, pourrait effectivement imiter les initiales historiées latines du IX[e], voire du VIII[e] siècle. Il suffit de rappeler les exemples qui figurent sur les pages des manuscrits auxquels nous sommes ramenés à tout propos : le Sacramentaire de Gellone (initiales remplacées par un personnage debout ou assis, ou un animal, seul ou complété par une partie d'une lettre (fig. 93-101), le Book of Kells (*idem*) (fig. 342, 343) et surtout le Psautier Amiens 18 (un seul ou plusieurs personnages, complétés parfois soit par une tige mise entre les mains de la figure, soit par un élément quelconque du corps de la lettre) (fig. 344) ; dans le manuscrit d'Amiens, copié à Corbie au début du IX[e] siècle, on applique aux figures et aux draperies, un dessin fin et minutieux (contrastant avec les taches de couleur assez sommaires) qu'on observe partout dans le Barber. grec 285. Mais il est plus probable que les auteurs des enluminures dans les manuscrits grecs d'Italie ont connu ce genre d'initiales par l'intermédiaire de versions qu'on en donnait, de leur temps, dans les *scriptoria* latins de la région (Naples, Salerne, Capoue, Mont-Cassin). A cet égard, le témoignage le plus précieux est celui des enlumineurs d'un Virgile du X[e] siècle copié et enluminé en Italie centrale (cf. note 33). On y retrouve, en effet, présentées d'une façon semblable, des initiales en personnages debout complétés par des fleurons et tiges (fig. 267), des lettres et des initiales avec le buste ou la tête seule des personnages installés dans les volutes des initiales. Cette dernière formule, assez particulière, rapproche directement le Barber. grec 285 et le Virgile de Naples. C'est un motif italien, qu'on maintiendra, en Italie, jusqu'en pleine époque romane (fig. 263, 264).

Par rapport au texte, les initiales du Barber. grec 285 sont de grandeur moyenne (ce qui s'explique par les dimensions réduites du manuscrit lui-même). Elles sont bien plus grandes dans d'autres manuscrits grecs d'Italie (ce qui les rapproche des initiales latines), parfois à peu près contemporains, mais surtout postérieurs au Barber. grec 285, et qui maintiennent des formes semblables (Vatican. grec 1554, Patmos grec 33 : fig. 84, 274) : ce sont encore des personnages debout et le plus souvent de face qu'on croirait adossés à la tige d'une majuscule. Au-dessus et au-dessous de la figure, des tiges et des fleurons suggèrent les extrémités de l'initiale et permettent à l'œil d'en reconstituer le tracé complet. Postérieurs aux initiales du Barber. grec 285, ce sont les témoins de l'évolution de celles-ci, dans le cadre des codices grecs d'Italie.

Les manuscrits proprement byzantins du XI[e] siècle présentent aussi des initiales dérivées de celles-ci, mais en plus petit et plus harmonieux. Un trait de ces initiales des manuscrits grecs d'Italie, y est maintenu régulièrement, à savoir l'apparition, au-dessus et au-dessous du personnage, du sommet et du pied du corps de l'initiale (v. p. 94 et suiv.).

3. D'une façon générale, les initiales de ce manuscrit rejoignent les exemples typiques d'initiales dans les manuscrits latins d'Italie centrale :

a) lettres formées de bandes plates et continues, généralement souples et souvent agrémentées aux extrémités de fleurons et de têtes animales (fig. 260-261) ;

b) têtes de dragons qui mordent leur propre cou ou la tige d'une lettre (fig. 89) ;

c) lettres à la décoration desquelles sont intégrés des têtes ou des bustes de personnages (fig. 263, 264) ;

d) initiales avec personnages vu de côté, au profil vulgaire, la langue tirée (fig. 265).

Les motifs a et b remontent à des ornements d'origine insulaire, qui de là étaient passés dans des manuscrits latins continentaux, dès le VIII[e] et IX[e] siècle [71].

e) motif de la tête seule, surtout frontale, introduit dans l'initiale (entre les tiges qui en forment le corps). Nombreux exemples dans les manuscrits latins du haut Moyen Age, insulaires [72] et continentaux [73], puis dans des manuscrits grecs d'Italie [74].

71. Sur les initiales avec tête du dragon qui mord son propre cou, voir *supra*, p. 33, et pour les initiales en losanges, voir les nombreux exemples dans le Sacramentaire de Gellone et le Book of Kells.

72. Exemples dans le Book of Kells.

73. E.H. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin, 1916, I, pl. 16 b, c ; 31 a ; II : pl. 133 c ; III : pl. 250 b ; IV : pl. 316 b. Voir nos figures 96, 97, 98.

74. V. *supra*, Patmos 33, Vatican. grec 2020.

A la tête de face, habituelle, le présent manuscrit ajoute la tête de profil, probablement inspirée par un motif semblable sur l'unique miniature de ce manuscrit (v. *infra*). Ici ces têtes sont modelées et « antiquisantes », tandis que dans d'autres manuscrits grecs d'Italie, elles sont très schématisées. Sans pouvoir l'affirmer, on pourrait attribuer le style de ces têtes, dans le présent manuscrit, à une influence directe d'un modèle antique ou antiquisant (v. *infra*). Ce modèle aurait fait interpréter autrement que d'habitude, le motif de la tête seule, à l'intérieur des initiales [75], et notamment en les modelant avec force. A remarquer cependant que quelques-unes des têtes vues de face et modelées à l'antique, trouvent des ascendants dans certaines miniatures des manuscrits latins de la Toscane (fig. 266).

L'hypothèse que je préfère voudrait que l'ordinateur ou le peintre des enluminures de ce Psautier aient été en possession d'un modèle qui n'était pas un autre Psautier enluminé plus ancien, mais une œuvre d'art d'une autre catégorie, ou plusieurs œuvres qui auraient pu fournir séparément le modèle pour la scène de combat, un autre pour le cadre de celle-ci, et d'autres encore pour les personnages plus ou moins nus, etc., qu'on relève dans notre manuscrit. C'est à ces modèles supposés que le peintre du Psautier aurait pu emprunter aussi la facture de ses images, celles des visages et des cheveux surtout, avec leur dessin aux traits fins qu'illuminent des couleurs pâles et transparentes. Ces sources seraient de celles que Byzance n'avait pas connues. Mais cela ne saurait pas nous surprendre lorsqu'il s'agit d'un manuscrit copié et illustré en Italie. On se souvient que, p. 26, 27, à propos des deux autres manuscrits illustrés de la même provenance, nous avons été amenés à faire la même constatation : sources antiques certaines, mais autres que les modèles antiques exploités par les Byzantins de la renaissance macédonienne. Je pense au Virgile de Naples (B.N. Naples, lat. 6) (fig. 267) et au Jean Chrysostome d'Athènes (Athen. grec 211). Le premier de ces manuscrits est latin [76], et il a été créé en Italie méridionale au xe siècle, c'est-à-dire à la même époque et dans la même région que le Barber. grec 285, et cela nous certifie que des modèles antiques y ont été suivis avec habileté. Le second remonte aussi au xe siècle, et nous sommes d'avis de l'attribuer également à l'Italie. De toute façon, la parenté entre ces trois séries d'enluminures est indéniable.

Je n'ose pas m'avancer trop en voulant préciser la nature des sources antiques qu'auraient pu connaître les auteurs du Barber. grec 285 ou les artistes des deux autres manuscrits que nous venons d'évoquer. Les enlumineurs de l'Athen. 211, en ce qui concerne les ornements géométriques, motifs floraux et entrelacs, feraient penser à des mosaïques de pavement du vi^e siècle. Mais avant de le décider, il faudrait tenter une étude approfondie de ces enluminures. Notre confrère P. Courcelle a eu raison de supposer, derrière le Virgile de Naples, des illustrations du même texte de l'*Énéide*, qui remonteraient aux premiers siècles de notre ère. Quant à Barber. grec 285, on pourrait, comme nous l'avons fait plus haut, rappeler les reliefs du coffret d'ivoire qui depuis le Moyen Age appartient à l'abbaye de la Cava (c'est-à-dire il séjourne dans la région où notre manuscrit a pu voir le jour) [77]. Ces reliefs montrent à la fois des rangées de disques avec masques-profils, et des personnages qui appartiennent à des scènes de combat d'Hercule, qui auraient pu être à l'origine des deux éléments essentiels de la miniature unique de notre Psautier. Rappelons que le motif de la rangée de têtes sur disques ne figure que sur trois coffrets (dont les dates et le lieu d'origine sont incertains). Est-ce toujours le xe siècle et Constantinople, comme on l'a écrit ? On peut en douter. Mais de toute façon, sinon ces coffrets eux-mêmes, l'art des reliefs qui les décorent remonte à la fin de l'Antiquité.

Les sources antiques du Barber. grec 285 n'avaient pas besoin d'être nécessairement « directes », c'est-à-dire remonter elles-mêmes à l'Antiquité. Elle pouvaient être, par exemple, carolingiennes, dans la mesure où celles-ci s'étaient inspirées par des œuvres antiques, et nous avons vu que cela peut être raisonnablement supposé, pour le cadre de la miniature. Des intermédiaires carolingiens de ce genre pouvaient facilement atteindre les auteurs du Barber. grec 285, en Italie même. Mais des contacts directs avec des œuvres de la Basse Antiquité y étaient également possibles. Enfin, les peintres du Barber. 285 ont pu y avoir rencontré des peintures byzantines, et peut-être la présence de figures allongées aux draperies élégantes, et de visages aux traits nobles classiques (très différents des autres) seraient de nature à corroborer cette hypothèse d'un intermédiaire byzantin — à côté d'autres — entre nos miniatures et l'antique.

75. Mais les manuscrits latins contemporains provenant également de l'Italie centrale reflètent parfois le même goût pour la beauté antique, notamment la beauté des visages. C'est le cas, par exemple, des célèbres illustrations de la *Vita* de saint Benoît, dans le Vatican. lat. 1202 qui provient du *Scriptorium* du Mont-Cassin. Les illustrations du Virgile de Naples (lat. 6) doivent sûrement leurs formes très antiquisantes au modèle ancien qu'elles avaient suivi directement. Les mêmes usages et formes restent très apparentés dans les peintures qui ornent les initiales de plusieurs manuscrits du xiie siècle, copiés à Lucques. M. Garrison, qui en a étudié l'art, fais observer, avec raison, que les initiales de ces manuscrits doivent beaucoup à leurs modèles, qu'il situe au xe-xie siècle et dans la partie méridionale de l'Italie (E.B. GARRISON, *Studies in the History of medieval Italian Painting*, I, II, 1954, p. 115-125, avec fig. ; III, 1954, p. 177-191 avec fig. ; IV, 1955, p. 54 et suiv. avec fig.). Traits de ressemblance avec les initiales du Vatican. Barber. grec 285 : visages modelés avec fermeté d'un type antiquisant, plutôt que byzantinisant ; têtes seules de face ou de profil, introduites dans l'initiale, profils volontairement laids, à bouche ouverte ; dessins très fins des visages et des draperies ; initiales formées par des animaux. A noter aussi la parenté de style des visages, surtout des visages imberbes, très antiquisants, dans le Vatican. Barber. grec 285 et dans l'Athen. 211, que nous attribuons aussi à l'Italie : v. *supra*, p. 26, fig. 46 et suiv. Le motif d'une tête ou d'un buste de personnage vu de face, introduit dans une initiale peinte apparaît tout d'abord dans certains très beaux manuscrits carolingiens, le Brit. Mus. Harley 2788, le Sacramentaire de Saint-Médard de Soissons, l'Év. de Lorsch (KOEHLER, *l.c.*, II, 57, 59, 61, 84, 88, 105).

76. V. les ouvrages de Courcelle et Belting, cités note 33 p. 27.

77. A. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *l.c.*, pl. II et III. Il convient de rappeler aussi que des têtes vues de profil ou de trois-quarts, sur des disques, apparaissent au ixe siècle, sur les peintures murales du Temple de la Fortune Virile à Rome (v. notre fig. 29) et sur plusieurs miniatures carolingiennes, par exemple, dans l'Évangile de Prüm (BOINET, *l.c.*, pl. XXXVII).

4. *La structure des initiales historiées.* Tous les manuscrits grecs d'Italie qui sont ornés d'initiales peintes nous mettent en présence de compositions plus ou moins bizarres qui combinent le corps de la lettre majuscule formée par des bandes multicolores et des fleurons, des tresses et des nœuds, avec des animaux, oiseaux et monstres, voire des figures humaines, tous ces êtres vivants pouvant être représentés en entier ou en partie (têtes seulement, membres détachés du corps, etc.). Rien de plus courant, au haut Moyen Age, que des initiales de ce genre en Occident, mais non pas dans les manuscrits grecs. La présence de ces initiales dans les manuscrits grecs que nous étudions mérite donc d'être relevée et si possible expliquée. Mais ce n'est pas à propos d'un seul manuscrit, fusse-t-il aussi important que le Barber. grec 285, que nous envisagerons le problème général des origines de ces initiales composites. Nous le ferons dans la discussion finale des témoignages que nous fournissent à ce sujet tous les manuscrits envisagés (p. 81 et suiv.).

37.

Vatican. grec 1554. Euchologue. Capoue ? Fin du Xe siècle ou début du XIe ?

BIBLIOGRAPHIE. P. BATTIFOL, *La Vaticane depuis Paul III*, dans *Revue des questions historiques*, 45, 1889, p. 190.

Un manuscrit assez rustique, mais agrémenté d'un grand nombre d'initiales historiées au dessin parfois expressif, voir rigoureux. En dehors des initiales, quelques vignettes et cinq miniatures.

Ci-dessous, je ne relève qu'un certain nombre d'initiales et de vignettes, qui me paraissent plus intéressantes que les autres, ainsi que les cinq miniatures. Toutes les initiales sont formées de bandes ou tiges, rouge, bleu, vert, jaune, qui — très souples — peuvent se terminer en fleuron ou en serpent. Aucune lettre n'appartient au genre incrusté ou émaillé byzantin. Gamme de couleurs violentes, rouge, jaune, bleu.

Fol. 2. Miniature pleine page, très effacée : un personnage qui écrit, sous un arc.

Fol. 2 v°. Miniature pleine page : un évêque (Jean Chrysostome ?) debout, sous un arc. Ces deux miniatures font partie de la décoration initiale du manuscrit.

Fol. 3. Vignette en Π décorée d'une tresse.

Fol. 5 v°. Un O en forme de tête vue de face, avec cou, jusqu'au bord du col.

Fol. 11 v°. Initiale formée de plusieurs serpents (rouge, jaune, bleu) (fig. 275).

Fol. 15. Un M remarquablement maladroit : deux oiseaux affrontés (jaune, bleu, rose).

Fol. 16. Un Є avec main bleue et oiseau jaune, rouge, bleu (fig. 276).

Fol. 22 v°. Miniature pleine page, saint Basile debout et de face. Belle image aux couleurs pâles (vert pâle, jaune pâle), visage aux traits fins, taches rouges sur les joues. Très grand nimbe (fig. 282). Cette peinture est sûrement d'une main autre que celle qui réalisa les initiales et, je crois, les miniatures des fol. 178 v° et 189. Mais c'est une peinture grecque d'Italie, du xie plutôt que du xe siècle.

Fol. 23 et 47 v°. Vignettes à gros motifs ornementaux, d'un dessin plutôt rude, en rouge, jaune et bleu.

Fol. 50 v°, 88, 89, etc. : initiales en poisson dressé.

Fol. 59 v°. Un A, avec figure d'ecclésiastique nimbé, jeune, visage modelé avec du rouge aux joues, vêtements jaune et rouge, bâton rouge (fig. 268).

Fol. 78 v°, 107. Des O, avec un buste dans un médaillon.

Fol. 90. Des A, avec ecclésiastique nimbé, en vêtements rouge et bleu, un bâton rouge fleuri dans ses mains. Curieuse tête triangulaire, grands yeux, points rouges sur les joues. Cf. têtes d'Amiens 18 ?

Fol. 90 v°. Un T formé par un personnage debout qui porte un objet indéterminé (une cruche couchée ?) sur sa tête et le soutient de ses deux mains, en cariatide. Costume rouge et bleu, manches larges dont les extrémités pendent derrière les poignets du personnage (fig. 270).

Fol. 93. Un O : cadre rouge, remplissage par un damier noir et jaune (fig. 277). Cf. d'autres damiers Paris. suppl. grec 1085 (fig. 294).

Fol. 98 v°. Deux exemples d'initiales à tiges souples, sans motifs zoomorphes ou anthropomorphes.

Fol. 99. Un Є, avec oiseau (bleu, rouge) tenant dans ses griffes un petit quadrupède (jaune) (fig. 278).

Fol. 99 v°. Un Є formé par un quadrupède dressé sur ses pattes de derrière (fig. 279).

Fol. 137 v°. Un Π, avec un personnage qui tend les bras à droite, tête de face. Comme d'autres têtes dans les initiales de ce manuscrit, celle-ci est triangulaire, avec grands yeux et taches rouges sur les joues. Curieux dessin des oreilles ; cheveux lisses qui descendent sous les oreilles et sont relevés aux extrémités symétriquement (fig. 269).

Fol. 164 v°. Un A formé par un archange de l'Annonciation seul.

Fol. 169. Un T formé par un personnage (en bleu) tenant au-dessus de sa tête, en cariatide, un barre rouge. Dessin grossier.

Fol. 170. Un A formé par la figure d'un évangéliste debout. Costume bleu et rouge. Aucun effort pour adapter la figure à l'initiale.

Fol. 170 v°. Un Є formé par une figure de princesse debout, avec un disque dans sa main. Sur le disque, autour d'une croix, les lettres Є et B, en haut, Π et Є, en bas. Ici aussi, aucun effort pour adapter l'image à sa fonction d'initiale (fig. 271).

Fol. 171. Un T formé par une sirène à queue de poisson debout, avec deux quadrupèdes dans ses bras (reproduit p. 79, fig. 16, par M. Vieillard-Troiekouroff, dans *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969).

Fol. 173. Un T formé par un saint évêque debout (type saint Nicolas). A la hauteur de sa tête et sous ses pieds, apparaissent les extrémités des tiges à fleurons qui forment la lettre.

Fol. 173 v°. Un A formé (ou plutôt remplacé) par une femme debout et de face. Costume rouge et bleu, grandes boucles d'oreille, sur la tête un voile bleu dont les extrémités retombent sur les épaules (fig. 272).

Fol. 174. Un Є, avec deux oiseaux symétriques verticalement et un serpent. Bleu, rouge, jaune (fig. 280).

Fol. 175. Un A remplacé par un Christ trônant. Peinture soignée. Taches rouges sur le front et aux joues. Costume bleu et rouge. Nimbe crucifère avec trois petites croix entre les branches de la grande croix (fig. 273).

Fol. 175 v°. Un Є, avec un autre saint évêque.

Fol. 177. Un Є, avec un apôtre, probablement saint Pierre.

Fol. 178. Un T, avec deux oiseaux symétriques qui se tournent le dos (fig. 281).

Fol. 178 v°. Une miniature placée devant la péricope de Matthieu qui correspond à ce que le titre appelle « les évangiles des onze apôtres ». La Cène. Iconographie habituelle, avec, derrière les apôtres attablés, trois colonnes, un rideau et une lampe suspendue (au-dessus du Christ). Fond bleu (fig. 283).

Même fol. Un T très effacé, avec personnage vu jusqu'à la ceinture qui tient un fleuron et sort d'une construction en pierres de taille. Un autre fleuron au-dessus de sa tête.

Fol. 179. Un T, avec un apôtre debout.

Fol. 179 v°. Un T, avec un personnage (apôtre ?) s'appuyant sur une crosse.

Fol. 180 v°. Un T, avec un apôtre debout et, à la hauteur de sa tête, les extrémités de la barre horizontale de la lettre.

Fol. 181 v°. Un T, du même type.

Fol. 182 v°. Un T formé par une figure féminine qui porte sur sa tête une tige fleurie (jaune). Costume rose et jaune (fig. 274).

Fol. 184. Un T, avec sainte Madeleine, debout, en maphorion rose, tunique bleue, les deux bras tendus sous l'étoffe du manteau.

Fol. 184 v°. Même attitude pour la Vierge Marie debout.

Fol. 186 v°. Un T, avec un apôtre debout.

Fol. 188. Un T formé par la figure de l'apôtre saint André, debout et les deux bras tendus pour la prière, sous le manteau. Nimbe rose, ainsi que la tunique, manteau blanc perlé. Dessin fin du visage et des draperies.

Fol. 189. Miniature : une peinture très sommaire qui juxtapose la scène du Christ et de saint Pierre marchant sur les eaux, ainsi que la barque avec les autres apôtres, et la scène de la Multiplication des pains et des poissons. Iconographie originale. Exécution rustique (fig. 284).

Après cette miniature, il n'y a plus que des initiales qui sont du même genre que celles qui précèdent, mais plus simples et plus petites.

Commentaire.

Les deux miniatures de ce manuscrit, fol. 178 et 189 (celle du fol. 22 v° est d'une autre main, v. *supra*), sont trop rustiques pour être rapprochées de véritables œuvres d'art et situées ainsi par rapport à des peintures dont on connaît l'origine. Mais il se trouve que plusieurs manuscrits copiés en Italie méridionale sont ornés de peintures plus ou moins rustiques, et cela nous autorise à procéder à des comparaisons de ce côté. On y trouve, en effet, dans plusieurs des manuscrits du Xe et XIe siècle, des miniatures d'un style et d'une facture apparentés à ceux de notre manuscrit. Je citerai surtout les miniatures du rouleau liturgique (*Benedictio fontis* de la Bibl. Casanatense, à Rome), et surtout celles de l'Homéliaire, Naples, Bibl. Naz. VI.B. 2, fol. 313 v° (la Cène, comme dans notre manuscrit) [78].

Quant aux initiales, elles sont de la famille du Barber. grec 285, mais en offrent des versions plus pauvres et probablement moins anciennes. Les initiales zoomorphes rejoignent les exemples relevés ci-dessus, dans d'autres manuscrits grecs d'Italie, tandis que les initiales avec personnages rejoignent ceux du Barber. grec 285 qui combinent une figure humaine isolée debout avec une partie du corps de la lettre. Les initiales de ce type, ici, sont à la fois plus grandes (cela tient aux dimensions de ce manuscrit) et plus rustiques. Des initiales de deux manuscrits que nous analysons p. 49 et suiv. (le Paris. grec 654 et le Vat. Ottob. 14) rentrent dans la même catégorie, mais ont des qualités d'art qui manquent ici et remontent sûrement à un autre *scriptorium*. Nous le situons également en Italie, mais probablement dans une autre localité.

38.

Monte-Cassino grec 431. Recueil ascétique et hagiographique. Mont-Cassin, 1011-1035.

BIBLIOGRAPHIE. A. MUÑOZ, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, p. 83, fig. 54-55. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 84, fig. 572. E. MIONI, *Catalogo di manuscritti greci (Indici e cataloghi XX)*, Rome, p. 203-204 (1965).

Je ne connais de ce petit manuscrit de 79 fol. que les brèves descriptions par A. Muñoz et par Mioni, et une photographie des deux premières pages reproduite par Muñoz et Weitzmann. La Collection de l'École des Hautes Études possède la même photographie. Weitzmann avait déjà reconnu l'origine italienne de ce codex.

Au début du manuscrit, deux pages en regard décorées de peintures (fig. 285).

Sur la page de gauche, une croix grecque dans un médaillon avec cadre rempli par une tresse multicolore, typique pour l'Italie. Autour du médaillon, de part et d'autre d'un cercle, petite croix fixée sur celui-ci, deux paons et deux motifs cruciformes tressés. Sur la page de droite, deux arcs en fer à cheval posés sur deux colonnes et deux acrotères. Au-dessus des arcs, au milieu, buste du Christ bénissant, l'Évangile dans la main gauche. Sur chacun des arcs, une Main de Dieu bénissante, des lampes d'église suspendues à l'architecture, enfin deux fauves, genre panthère ou lionne, assymétriques, d'un dessin maladroit. Les fûts des colonnes sont remplis des mêmes tresses multicolores que le cadre du médaillon sur la page en face.

Commentaire.

L'origine italienne de ces peintures est évidente : la façon de dessiner la tête de Jésus, les paons, les deux félins et les tresses ornementales est typique à cet égard. A mon avis, ce n'est pas le Patmos grec 33, comme l'admettait Weitzmann, mais les manuscrit du genre du Vatican. grec 1554 et de l'Oxford Bodléenne grec 204, qui se laissent rapprocher le plus du Cassinensis grec 431. Notons aussi que les quadrupèdes sous les arcs font penser surtout à ceux des disques historiés du Vatican. grec 354, où l'on trouve aussi, pour les cadres de certains canons, la formule de la juxtaposition de deux arcs identiques. Dans le Vatican. grec 354, on voit des disques entiers là où le Cassinensis grec 431 propose des arcs outrepassés. La façon maladroite de tracer ceux-ci fait penser à une adaptation peu heureuse de disques au thème de l'arcade (cf. *infra*, Athen. grec 74). La présence du Christ, de la Main de Dieu et des lampes d'église ne laisse aucun doute sur le fait qu'il y a eu adaptation à une fonction purement décorative d'un modèle qui avait un sens plus précis. C'est sous des arcs du haut desquels pendent parfois des lampes que figurent les évangélistes et leurs symboles, dans les Évangiles carolingiens de l'École de Salzbourg (Évangiles de Kremsmünster).

39.

Athènes, Bibliothèque Nationale grec 74. Évangiles. X^e^-début XIe siècle. Capoue ?

BIBLIOGRAPHIE. P. BUBERL, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen* (K. Akademie den Wiss. in Wien. Philos-hist. Klasse, 60, 2, 1917), n° 8, p. 13, fig. 34-36. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 85, fig. 578-580. LAZAREV, *Hist. peint. byz.* (en russe), p. 146, 303, 333.

Petit manuscrit, 22 × 17,5 cm, 219 folios. Texte en deux colonnes, minuscules régulières. Une seule miniature et plusieurs vignettes et initiales peintes. Couleurs : rouge, jaune, noir. Les tables des canons sont incomplètes, et il ne reste qu'une seule image d'évangéliste.

78. BELTING, *Studien*, fig. 198, 199, 226.

Comme Weitzmann, nous datons ce manuscrit de la fin du Xe, début XIe siècle, tandis que Lazarev l'attribue au XIIe. Tous les auteurs y voient un produit des ateliers de l'Italie méridionale, mais la ressemblance avec le Mont-Cassin grec 431 (v. arcs des Tables des canons) ne semble pas avoir été relevée jusqu'ici. Nous ne suivons pas Weitzmann lorsqu'il rapproche les peintures de l'Athen. grec 74 (et du Vindob. theol. grec 188) des œuvres coptes.

Fol. 2 et 2 v°. Arcades des Tables des canons. A noter les arcs en fer à cheval et la manière de les représenter, indépendamment des colonnes. On retrouve cette même manière sur les arcades de Mont-Cassin grec 431 (notre n° 38, fig. 285).

Fol. 3, 58, 59, 94, 151 : petites vignettes à entrelacs couchés.

Fol. 4 (fig. 286). Image de Matthieu qui siège devant un édifice, dont le mur, parallèle à l'image, et le toit, occupent toute la page derrière l'évangéliste. Vêtements bleu et rouge, assez effacés. Cadre vert. Style plutôt graphique. Les images byzantines des évangélistes ne les montrent jamais devant une architecture de ce genre, qui monte jusqu'au cadre supérieur et est couverte d'un toit au faîte horizontal. On pense plutôt aux évangélistes de l'Évangile carolingien de Godescalc (Paris. nouv. acq. lat. 1203, fol. 1 et 2 v° : Koehler, *Die karolingischen Miniaturen,* II, pl. I a, III b). Voir d'autres architectures avec entablement horizontal dans les manuscrits grecs d'Italie : notre fig. 55 et p. 28.

Fol. 5, 59, 151 (fig. 287, 288, 289) : grande vignette en rectangle couché orné de deux rangées de disques jaune et bleu renfermant des fleurs plates, rouge sur bleu. Deux grandes palmettes en acrotères ; au-dessous, très grande initiale (un tiers de la page) avec des ornements semblables, des tresses et des nœuds.

40.

Athènes, Bibliothèque Nationale grec 149. Actes des Apôtres et épîtres. Xe ou début du XIe siècle. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. BUBERL, *l.c.,* n° 5, p. 9, fig. 18.

Manuscrit de petit format. Écriture cursive assez soignée, quelques initiales décorées de tresses et d'autres ornements géométriques. Celle du fol. 103 (fig. 291) est entourée de petits points, qu'on retrouve autour de la figure de saint Paul représenté sur la même page, et autour du rouleau qu'il tient. Quelques en-tête d'un dessin assez sommaire avec ornements à motifs géométriques et végétaux ; l'un d'eux, fol. 103, est entouré de rangées de perles marquées chacune d'un point au milieu. Tandis que les initiales rejoignent des formules courantes du Xe-XIe siècle, les motifs des en-tête sont plus particuliers. Les perles et les rinceaux du fol. 103 trouvent des analogies dans un tétraévangile slave-bosniaque, dit de Kopitar, à la bibliothèque de Ljubliana (quoique ce manuscrit soit du XIVe siècle) ; tandis que les *zodia* du fol. 143 (fig. 292) ressemblent à des œuvres romanes.

Les images des apôtres sont assez rudimentaires : figures démesurément allongées, curieux zigzag le long du bord du manteau, têtes sans modelé aucun ; manière maladroite de représenter un phylactère déroulé et avancé au devant de la figure ; un *clavus* orné d'un ruban, chez saint Pierre. Tous ces traits, ainsi que le type physique de Pierre, n'appartiennent pas à la tradition byzantine, et supposent une influence de la peinture latine contemporaine (XIe siècle).

Les auteurs des catalogues des manuscrits grecs d'Athènes n'ont pas relevé un trait original de ce manuscrit. Fol. 103 (fig. 291), c'est en slave qu'on a inscrit le nom de « saint Paul » au-dessus de son image (tandis que fol. 52 v° (fig. 290) et fol. 143 (fig. 292), les noms des personnages sont écrits en grec). Les lettres slaves sont un peu plus petites que les lettres grecques de ces inscriptions, mais elles semblent avoir été tracées, les unes et les autres, par la même main. En effet, les lettres que le slave et le grec ont en commun sont écrites de la même façon. La langue slave apparaît aussi fol. 52 v° et 103, sur les phylactères déroulés de saint Paul. Dans les deux cas, on y lit les premiers mots de l'épître dont le texte grec est reproduit in extenso, à droite du rouleau. Ces inscriptions slaves, comme celle du nom de saint Paul, sont tracées en petites capitales, avec un certain soin.

Il s'agit donc d'un manuscrit des épîtres qui a servi à des Slaves. La question se pose seulement s'il l'a été dès le début, ou plus tard. La ressemblance des petites capitales grecques, dans les titres du manuscrit, avec les petites capitales slaves sur les phylactères m'avait fait penser à la première hypothèse, mais c'est la seconde qu'il convient de retenir : M. Léandre Vranoussis, qu'a bien voulu réexaminer ce manuscrit, à mon intention, a pu constater que la main qui a tracé simultanément des mots grecs et des mots slaves n'était pas la main du premier scribe du manuscrit. Tout en remerciant M. Vranoussis de son concours, j'ajouterai que — à en juger d'après les peintures —, le second scribe a dû suivre le premier à peu de distance.

Ces enluminures nous donnent une idée des modèles des illustrations du Tétraévangile slave dit de Kopitar à Ljubliana, dont il a été question ci-dessus. Il s'agirait donc d'un modèle grec d'Italie marqué par une influence de l'art occidental. Que ce modèle soit du XIe siècle (tandis que le manuscrit de Ljubliana est du XIVe) ne doit pas nous étonner, car par ailleurs les miniatures du Tétraévangile de Ljubliana reprennent des motifs d'un art latin encore plus ancien, celui de l'« école » carolingienne de Salzbourg (évangélistes et leurs symboles respectifs représentés sur deux pages en regard, chacun sous un arc identique : cf. l'Évangile carolingien de Kremsmünster).

41.

Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. IXe-Xe siècle. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. H. OMONT, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale,* Paris, 1888, p. 135. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei,* p. 42-43, fig. 285-286. DEVREESSE, dans *Studi e Testi* 183, p. 30 et note 6. J. PORCHER et M. L. CONCASTY, *Byzance et la France médiévale,* n° 75, p. 44. M. L. CONCASTY, *Mss grecs originaires d'Italie,* p. 22.

Manuscrit soigné, 285 × 205 mm, 216 fol. Vignettes en tête de nombreux textes de législation canonique. Fol. 1 à 114, Canons des apôtres et des conciles ; fol. 114 v° à 169 v°, Lettres canoniques. Le manuscrit a été attribué à l'Italie par certains auteurs, notamment par Devreesse et Mlle Concasty, que l'attribution du manuscrit à la Bithynie par Weitzmann n'avait pas convaincu.

Le décor ornemental — entièrement aniconique — est concentré autour des titres. Ces en-têtes historiés sont trop nombreux pour en décrire en détail les ornements. Nous en donnons la liste et de nombreuses reproductions (fig. 293-313). Les couleurs sont partout les mêmes : vert, rouge et ocre claire. Cette gamme est typique pour les enluminures d'Italie. Dans notre commentaire nous relevons certaines particularités de ces images, qui nous semblent présenter un intérêt pour nos études.

Liste des en-têtes : fol. 3, 3 v°, 6 v°, 7, 9 v°, 10 v°, 13, 17 v°, 20 v°, 23, 24, 26, 31, 36 v°, 52 v°, 53, 56, 60 v°, 66, 66 v°, 70, 74 v°, 76 v°, 79, 79 v°, 80, 80 v°, 82 v°, 83, 83 v°, 84, 92, 96 v°, 103 v°, 107 v°, 108, 113 v°, 114 v°, 116 v°, 117, 122 v°, 123, 124 v°, 125 v°, 126, 131, 135 v°, 136, 139 v°, 140, 142, 143 v°, 144, 149, 153, 153 v°, 155, 156 v°, 157, 160, 160 v°, 163, 166 v°, 173, 183, 183 v°, 184 v°, 187 v°, 188 v°, 190, 191, 194, 194 v°, 195, 197 v°, 198 v°, 199, 199 v°, 202, 203 v°, 204, 205, 208, 212, 216.

Commentaire.

Fol. 6 v°. Cet en-tête à motif architectural (fig. 293) est placé entre les canons de deux conciles, le premier de Nicée et celui d'Ancyre. On retrouve un autre en-tête à motifs architecturaux fol. 97, au-dessus des Canons du deuxième concile de Nicée (fig. 296). La vignette montre deux édifices au-dessus d'un arc polylobé flanqué de rideaux écartés. L'un de ces édifices est une église couronnée par une croix, tandis que l'autre ressemble à un portique : trois colonnes qui supportent un entablement à corniche (avec dents de scie), tandis que, entre elles, on trouve deux chancels, et au-dessus, des pans d'étoffes à franges suspendus à la corniche (cf. le rideau fol. 123, notre fig. 298). Ces architectures font-elles allusion aux palais et à l'église où s'était tenu le concile en question ? Le moins qu'on puisse dire c'est que leurs formes ne trouvent pas de pendants, en peinture médiévale. Deux autres images architecturales, au bas du fol. 83 v° (fig. 294), précèdent immédiatement les canons du concile *in Trullo.* Ces trois miniatures auraient pu faire croire que les en-têtes architecturaux sont liés à l'évocation des conciles. Mais en admettant que ce soit le cas généralement, notons que l'en-tête fol. 123, qui rentre dans la même catégorie iconographique, entoure le titre d'une simple lettre canonique et non pas les canons d'un concile.

Fol. 123 (fig. 298), à noter le motif central de l'architecture du fond : un cube dans lequel est creusée une niche à damier, et au-dessus duquel se dresse un petit pignon pointu : c'est, en plus petit, le motif de l'architecture du fol. 83 v° (fig. 294). On remarque que l'en-tête du fol. 97 (fig. 296) présente entre les rideaux écartés un arc polylobé qui est un souvenir d'une niche à conque, si fréquent dans l'art de la Basse Antiquité.

Fol. 160 (fig. 313). L'en-tête a la forme banale d'une bande horizontale remplie de tresses. Mais aux extrémités, on lui ajoute un motif additionnel, dans le genre de ceux que nous avons observés dans le Patmos 33 et que nous y avons comparé (p. 34) à des motifs des enluminures arabes. L'exemple du présent manuscrit confirmerait ce rapprochement, d'ailleurs certain, par un détail : à l'extrémité gauche de l'en-tête est accroché — par un trait fin — une rosette qui, selon nous, est un souvenir des motifs plus ou moins circulaires que les Arabes rattachent à leurs vignettes du type envisagé.

Fol. 155 (fig. 311), 170, 173, 183 et autres, surtout vers la fin du codex, les ornements des en-têtes ne sont plus symétriques, comme partout jusque-là : c'est probablement un signe de lassitude.

Weitzmann rapprochait les enluminures de ce manuscrit des peintures ornementales de la Bible Vat. reg. gr. 1, qu'il localisait en Asie Mineure. Ces deux séries de peintures ornementales sont effectivement apparentées, mais seulement dans la mesure où de part et d'autre on avait fait usage de certains motifs d'origine iranienne (fig. 299, 301, 302, 311, 312). Le recours à ces motifs est fréquent autour de l'an mille, chez les artistes grecs, peintres et sculpteurs. Mais cette mode était trop générale, pour nous permettre de tirer une conclusion quelconque sur le lieu d'origine des œuvres d'art qui en portent le reflet.

Des motifs ornementaux autres que les motifs « sassanides » distinguent les peintures du présent manuscrit, et l'éloignent de la Bible du Vatican. La présence de ces motifs nous invite à ne pas attribuer à la même région les deux manuscrits en question, et ce témoignage des miniatures trouve un appui dans les observations des philologues qui attribuent notre manuscrit à l'Italie. C'est là aussi qu'on a dû exécuter les peintures qui le décorent et qui sont contemporaines du manuscrit. Nous y reviendrons tout à l'heure, après avoir fait observer que le décorateur de ce manuscrit avait fait preuve d'une originalité indéniable.

Il s'agit de peintures d'un genre particulier, qui appellent une description adaptée à leurs caractéristiques principales, et un commentaire qui expliquerait celles-ci.

Toutes les peintures de ce manuscrit forment des en-têtes qui entourent les titres des canons et autres textes juridiques réunis dans ce recueil. Ces en-têtes servent à mettre en valeur les titres, en les encadrant partiellement (de deux ou trois côtés). La variété des formules de ces encadrements et des motifs ornementaux dépasse tout ce qu'on trouve dans d'autres manuscrits byzantins. Non moins remarquable est la liberté que le décorateur prend vis-à-vis des motifs dont il se sert, et celle avec laquelle il les traite. C'est le cas notamment de certains motifs, tels que la palmette, le rinceau, la feuille d'acanthe, la tresse, etc., qu'il détache des compositions plus riches auxquelles elles appartiennent normalement, pour en faire des « unités décoratives » susceptibles de former des compositions ornementales nouvelles.

D'une vignette à l'autre, on trouve toute une gamme de créations de ce genre qui s'enrichissent parfois par l'incorporation de motifs architecturaux, de meubles et de vases liturgiques. Ces motifs aussi, comme les palmettes, acanthes et rinceaux, sont empruntés à des œuvres antérieures, de tradition grecque ; les architectures sont des portiques développés en profondeur, avec rideaux (fig. 293, 294, 298) et une fois, ce sont des édicules entiers posés au-dessus des rideaux et entourés d'arbres (fig. 296), les objets d'église — chandeliers, calices et calices-fontaines (fol. 51) —, une table d'autel interprétée comme un trône de l'Hétimasie (coussin), avec un livre des évangiles, une croix et la colombe de l'Esprit Saint (fig. 297). Comme il s'agit de titres d'un recueil de canons, on pourrait se souvenir des encadrements architecturaux des mosaïques du VIIIe siècle qui, dans l'église de la Nativité à Bethléem, évoquent les décisions des conciles[79]. Le miniaturiste aurait pu connaître des exemples de peintures analogues adaptées à un manuscrit, avec en tête des canons de chaque concile, l'image du sanctuaire qui lui avait servi de lieu de réunion. Mais si ce rapprochement est valable, ce n'est que d'une façon très générale, car l'en-tête architectural n'est appliqué qu'une seule fois aux canons d'un concile (le 1er concile de Nicée), et deux fois, à des textes d'un caractère différent (v. *supra*). Il serait préférable par conséquent de reconnaître dans ces images, qui suggèrent une entrée (portique-exèdre), une application particulière de l'idée courante qui assimile un frontispice de livre ou un en-tête de chapitre à une façade ou à une porte. C'est à ce thème qu'appartient aussi le motif des rideaux écartés : ce voile a été ramené, pour permettre de pénétrer dans le livre ou le chapitre qui commence.

Pour se faire une idée plus précise de la manière dont avait procédé l'illustrateur du Paris suppl. grec 1085, le plus simple est de confronter son œuvre avec une page ornementée (page des canons) d'un beau manuscrit byzantin de cette époque, le Coislin 20 (fig. 314). On y trouvera la plupart des motifs ornementaux de nos en-têtes. Mais ce qui y est présenté en pièces détachées, et adapté séparément aux encadrements des titres, appartient ici à un ensemble décoratif savamment agencé, les palmettes, rinceaux divers, feuilles d'acanthe, tresses, tiennent chacun la place pour laquelle ils avaient été créés. Cette transposition, parfois maladroite, apparaît surtout s'il s'agit de motifs dont l'assymétrie n'était pas apparente à l'origine, parce qu'elle était compensée par un motif architectural (Coislin 20), et qui le devient lorsqu'on reproduit le motif sans ce support

79. En dernier lieu, avec bibliographie, dans A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, fig. 93, 94, p. 50 et suiv. Série complète des images des conciles, à Bethléem, dans H. STERN, *Byzantion*, XI, 1936, p. 151-192, et XIII, 1938, p. 415-459 ; le même, dans *Cahiers Archéologiques*, III, 1948, p. 82-105. R.W. HAMILTON, *The Church of Nativity, Bethleem*, 2e édition, Jérusalem, 1947, p. 59-69.

(suppl. grec 1085). Il est vrai que, pris isolément, certains motifs élégants font mieux apparaître ainsi leur grâce légère (fig. 302, 303, 306-311), et on a quelque peine à se rendre à l'évidence, à savoir qu'il s'agit d'ornements byzantins, qu'on supposerait *a priori* plus massifs et statiques.

Ils le sont d'ailleurs tous, ou presque tous, mais la liberté que le peintre prend avec ces motifs, pour créer des effets nouveaux, dépasse les usages byzantins, et nous semble apporter un premier argument en faveur d'une origine étrangère, voire italienne, du manuscrit.

C'est dans le même sens que témoignent, selon nous, certains détails. Ainsi, fol. 160 (fig. 313), le peintre installe une palmette couchée à chacune des extrémités d'une bande ornementée. Celle-ci se termine ainsi, par des motifs latéraux saillants qui ont pu être inspirés par des œuvres, tel le Patmos grec 33 copié en enluminé en Calabre, en 941, qui devaient ce motif à des manuscrits islamiques (cf. p. 34). La façon de concentrer les motifs, ornementaux et architecturaux (sans former de cadres rigides) autour des titres, n'est nullement typique pour Byzance, surtout pas lorsque ces peintures décoratives sont librement jetées sur le parchemin, sans être retenues par un cadre. C'est bien le procédé que nous venons de relever dans Athen. 211, un manuscrit que nous attribuons également à l'Italie (p. 26).

Un autre trait encore de ces en-têtes nous fait soupçonner une œuvre exécutée en Italie. Ce sont (cf. p. 69) les édifices représentés au-dessus d'un arc polylobé (contour d'une coquille ?) du fol. 97 (fig. 296), et les rideaux, plus particulièrement le rideau tendu, dont le bord supérieur est accroché à une barre horizontale (fig. 298). Certes, nous sommes en mesure de citer un exemple byzantin d'une architecture représentée au-dessus de l'encadrement d'un titre[80] (Grégoire de Nazianze, Iviron 70, fol. 205).

Mais il s'agit d'un exemple isolé. Il figure dans un manuscrit de la même époque que le Paris. suppl. grec 1085 et ses images présentent plus d'une analogie avec les peintures du manuscrit parisien (palmettes couchées aux extrémités d'une bande horizontale ; chandeliers). On y voit aussi, faisant fonction de deux côtés du cadre, deux architectures à étages, dont on aperçoit simultanément le mur de face et un mur latéral.

Le manuscrit d'Iviron aurait-il été confectionné en Italie, comme le Paris. suppl. grec 1085 ? En ce qui concerne le décor de celui-ci, dont on vient de relever les traits originaux qui se servent de motifs empruntés à l'architecture et aux meubles, ce n'est pas dans les manuscrits byzantins, mais dans les livres carolingiens qu'on en trouve des pendants. Je pense notamment aux thèmes des architectures représentées en coulisses, c'est-à-dire en montrant un mur de fond et les murs latéraux en raccourci, et au thème du rideau suspendu à une barre horizontale[81].

Le motif du calice et des chandeliers[82] augmente le nombre des points de contact avec les miniatures carolingiennes (fig. 297, 299). Si comme nous le pensons, le Paris. suppl. grec 1085 a été confectionné en Italie, cela pourrait être le cas également du codex d'Iviron. Cependant ce dernier manuscrit, ni — sauf erreur — aucun autre manuscrit grec du Xe siècle, ne fait usage d'une catégorie de motifs géométriques qui, par contre, tiennent une place marquée dans le Paris. suppl. grec 1085.

Ce sont des motifs qui imitent des panneaux en marbre polychromes (fig. 301, 303) et qui, depuis la Basse Antiquité, décoraient les socles, voire les murs entiers des salles profanes et des églises (revêtements par plaques entières et assemblages de morceaux de marbres de couleurs différentes). Les mêmes compositions — losanges, motifs cruciformes, nœuds dans un cadre — se retrouvent sur les mosaïques de pavement. A une exception près (Vatican. Palat. grec 220 : Weitzmann, *l.c.*, fig. 403), ce genre de figurations décoratives n'apparaît pas ailleurs, dans les manuscrits byzantins de la même époque, et leur présence dans le Paris. suppl. grec 1085, serait à citer parmi les traits originaux de son décor peint. Il y aurait lieu sans doute de rapprocher les motifs en question de ceux de l'Athen. 211 (que nous attribuons à l'Italie) qui montrent de grosses bandes tressées et nouées (v. p. 26, fig. 332). Ces motifs, non moins exceptionnels dans un manuscrit, ont dû être inspirés par des mosaïques de pavement paléochrétiens. L'Athen. 211 pourrait devoir à la même source le thème d'un cadre sur lequel se déploient des rinceaux sortant de deux vases couchés (fig. 49).

L'ancienneté d'une partie des sources mises à profit par le décorateur du Paris. suppl. grec 1085, est confirmée par la présence d'images conventionnelles d'arbres au tronc assymétrique et noueux, garni

80. WEITZMANN, *l.c.*, p. 16, fig. 100.

81. BOINET, *l.c.*, pl. VIII, 1, 2 (Évangiles d'Ada) ; XVIII, 1, 2, XXIII, 1, 2, XXV, 2 (Sacramentaire de Saint-Médard de Soissons). W. KOEHLER, *Die karolingische Miniaturen*, II, Berlin, 1958, pl. 67, 86, 87 (Sacramentaire de Saint-Médard) ; 83, 150 (Évangiles de Lorsch à Alba Julia).

82. *Ibid.*, pl. XII-XIV (Bible de Charles le Chauve) ; XLI (Autun) : en partie des vases qui servent de lampes. Voir aussi les calices figurés dans les manuscrits des *Institutiones* de Cassidore : P. COURCELLE, dans *Mélanges de l'École de Rome*, 55, 1938, p. 266 et suiv. H. BELTING, *Frühmittelalterische Studien*, Berlin, 1967, pl. I, 1-2.

de branches coupées et au feuillage rendu par des taches vertes posées autour d'un réseau de traits fins qui semblent imiter un bouquet de fleurs ou de fruits et par de très petites feuilles de lierre qui forment des espèces de franges autour de ces taches (fig. 294, 297, 298, 300). Les troncs noueux, le feuillage en tache verte remontent à des modèles antiques. Mais le faisceau de fruits ou de fleurs leur a été superposé. J'ai relevé des représentations assez semblables dans un manuscrit latin de la Bibliothèque Capitulaire de Verceil [83]. Il y a aussi quelques cyprès, d'une facture conventionnelle. Sur l'en-tête des canons du premier concile œcuménique, à côté de deux édifices, des arbres de ces deux genres sont nombreux et forment une espèce de jardin. C'est un fragment d'un paysage architectural (édifices rapprochés d'arbres) tel qu'on en composait, sous l'Empire romain.

La façade de l'un des édifices qui figurent sur cet en-tête, qui est une église (une croix sur le toit), est décorée d'un motif en damier (fig. 296). Un damier occupe aussi le tympan central du portique fol. 83 v° (fig. 294). Sauf erreur, les peintres byzantins n'ont pas eu recours à cette façon de décorer les façades des architectures qu'ils figuraient. En revanche, des miniaturistes latins d'Italie, à l'époque de notre manuscrit, en font un usage courant [84] (fig. 295). C'est à leur influence que j'attribue ce détail, dans les peintures du Paris. suppl. grec 1085.

Aux fol. 57, 136 (fig. 304, 306), les oiseaux dans le nid, une feuille dans le bec, sont les frères de ceux qu'on trouve à l'intérieur d'un O, au fol. 181 v° du Paris. grec 654, qui est un manuscrit grec d'Italie (v. p. 50). Cette parenté s'étend naturellement au manuscrit Vatican. Ottobien. grec 14, qui est sorti du même atelier.

42.

Paris. grec 279. Lectures d'Évangiles. Italie. Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Ni localisation, ni date. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 65, 66, 70 (fig. 426), l'attribuait à la Cappadoce ; mais depuis, DEVREESSE (*l.c.*, p. 30) n'a pas hésité à le localiser en Italie. Les ornements me semblent confirmer cette deuxième opinion, que je fais mienne.

83. Des exemples de plantes stylisées d'une façon très voisine, sur les pages d'un manuscrit carolingien issu d'un atelier du Nord de l'Italie : *Étymologie d'Isidore de Séville*, copié dans le premier quart du IXe siècle : Verceil, Bibl. capitulaire cod. CCII.

84. Les peintres byzantins ne recouvraient pas d'un damier bi-colore les façades des édifices qu'ils figuraient. En revanche, ce procédé a été appliqué dans le Psautier carolingien de Saint-Gall (BOINET, *l.c.*, pl. CXLV, B) et dans plusieurs *Exultet* achevés en Italie centrale, au XIe siècle.

Manuscrit peu soigné. Écriture en onciales droites, gros caractères.

Vignettes et initiales très simples, dessin sommaire, couleurs : brun et vert pâle.

Exemples :

Fol. 3 v°. Un T avec tige faite d'éléments superposés et tresse transversale sur laquelle une panthère passant enchaînée (fig. 315).

Fol. 103 v°. Un T en tige faite d'éléments superposés et emboîtés, et motifs végétaux qui s'en détachent. Vert et ocre (fig. 316).

Fol. 108 v°. Un Є avec une tresse et une main. Vert et brun, un peu de rouge.

Fol. 120 v°. Un Π en tiges faites d'éléments emboîtés (fig. 317).

Fol. 141. Initiale en poisson verticalement (fig. 318).

Fol. 151. Un Є avec une main, manche rayée, rouge-brique et ocre.

Fol. 152 v°. Un T au bas duquel un lion passant. Taches vertes pour l'œil et l'extrémité de la queue. Ce dessin est contemporain du reste, main indépendant de l'initiale (fig. 319).

43.

Milan, Ambrosienne B. 56 Sup. Lectures d'Évangiles. Calabre, 1022.

BIBLIOGRAPHIE. A. MARTINI et D. BASSI, *Catalogus codicum graecorum bibliothecae Ambrosianae* I, Milan, 1906, n° 93, p. 108-109. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 87-88, fig. 94 et pl. XCIII, 601 (avec bibliographie antérieure).

Manuscrit soigné, 19,7 × 14,4 cm, 1 + 187 + 1 fol. Vignettes et initiales.

Vignettes en tresses formées de bandes multicolores, avec têtes de dragons aux extrémités, initiales avec main bénissant, tresses et têtes de dragons dont certains se mordent le cou (Weitzmann, *l.c.*, fig. 94). Un B particulièrement grand, à la manière latine, au fol. 24 (fig. 320), et dont la structure est également conforme aux usages des lettrines latines : le corps de la lecture est formé de larges bandes enfermées dans des cadres rouges ; ces bandes se rejoignent à certains endroits, pour former des têtes de dragons qui vomissent d'autres bandes, plus étroites. Ces bandes forment des nœuds plus ou moins compliqués aux articulations de la lettre. Comme K. Weitzmann l'avait déjà observé, ce genre d'initiale, courant à partir du XIe siècle en Italie, reste en dehors

de la tradition byzantine. Il s'agit d'un emprunt très évident à des modèles latins.

44.

Mont Sinaï, cod. grec 213. Lectures d'Évangiles, daté de 967. Italie ?

BIBLIOGRAPHIE. V. GARDHAUSEN, *Catalogus codicum graecorum Sinaiticorum*, Oxford, 1886, p. 42. V.N. BENEŠEVIĆ, *Opisanie grečeskich rukopisej monastyria Sv. Ekateriny na Sinae* I, Saint-Pétersbourg, 1911, p. 113-115, n° 107. N.P. KONDAKOV, *Putešestvie na Sinai v 1881 g.*, Saint-Pétersbourg, 1882, p. 104 ; le même, *Zoomorfičeskie inizialy*, Saint-Pétersbourg, 1903, pl. 1 à 4. V. STASSOFF, *Slavianskij i vostočnyj ornament*, Saint-Pétersbourg, 1884, p. 53, pl. 123 à 127. J. EBERSOLT, *La miniature byzantine*, Paris, 1926, p. 50 note 3.

Un manuscrit soigné de petit format, 215 × 165 mm, 340 fol. Le colophon donne la date (967) et le nom du scribe, mais pas le lieu d'origine. Nombreuses vignettes et initiales historiées.

Exemples de peintures :

Fol. 196 v°. Deux en-têtes, celui du haut — couronné par une croix flanquée d'oiseaux — avec tresse qui se termine par deux têtes de dragons qui crachent, l'une, une main, et l'autre, une tête humaine. Plus bas, buste de Christ dans un médaillon ; une bande ornementée de rinceaux ; un Є avec main bénissant et ornements (fig. 321).

Fol. 247 v°. Un en-tête en Π, avec tête de dragon à l'une des extrémités de la barre transversale. Un T très grand à motifs végétaux (fig. 322).

Fol. 285 v°. Un B, très grand, orné de rinceaux multicolores et d'une tête de dragon au sommet de la base verticale (fig. 323).

Fol. 299 v°. Un A très grand, avec un quadrupède (lièvre ?) et une barre inclinée, ornementée (fig. 324).

Fol. 312 v°. Un griffon dont le corps est compartimenté en éléments de couleurs différentes. Devant son bec, un tout petit vase auquel il est sensé boire. Sur la même page, un très grand Є, avec main bénissant et une tête animale à l'extrémité supérieure de la lettre, qui est tapissée d'ornements végétaux (fig. 325).

Commentaire.

Weitzmann tendait à attribuer ce manuscrit à l'Égypte, mais cette attribution était purement conjucturale. Kondakov y voyait une œuvre fortement teintée d'orientalismes. Mais le seul motif nettement oriental, à savoir le griffon du fol. 312 v°, témoigne probablement d'une influence des émaux byzantins de l'époque, qui charriaient des motifs iraniens. Ces émaux allaient partout, et c'est ainsi que, au début du XIe siècle, sur un émail fixé sur la couverture d'un Évangile latin, à Bamberg, on retrouve des imitations latines de griffons et de paons byzantins, y compris la petite coupe devant le bec de l'oiseau et du griffon (reproduction dans mon article des *Actes* du Congrès sur l'Iran médiéval en avril 1970, organisé par l'*Accademia dei Lincei*, à Rome).

Par ailleurs, il est permis de rapprocher les initiales de ce manuscrit d'originaux latins, à cause de leurs dimensions exceptionnelles (par rapport au nombre de lignes du texte, à côté) et à cause de leur emplacement : au lieu de se trouver sur la marge, elles occupent une partie de l'espace réservé au texte, à la façon latine. Les têtes de dragons qui mordent ou crachent des têtes et des mains, et menacent, rejoignant aussi des ornements d'Italie. Je crois que c'est là que ce manuscrit a le plus de chance d'avoir été exécuté, à moins qu'il ne s'agisse d'une copie d'un codex grec d'Italie exécutée à l'intérieur de l'Empire.

L'Album de V. Stassoff (*Slavianskij i vostočnyj ornament*, pl. 123, 5) reproduit un dessin d'après une initiale Є de ce manuscrit qui se trouve probablement sur le feuillet qui en fut détaché par P. Uspensky, et appartient actuellement soit à la Bibliothèque Publique de Leningrad, soit à la Bibliothèque du Musée Historique de Moscou (anc. n° 518, 4e de la Bibl. Synodale). Cette initiale, qui montre un homme barbu entre deux griffons menaçants, n'a de pendant que dans les peintures et sculptures romanes (fig. 326).

45.

Moscou, Musée Historique, cod. 42. Évangiles. Xe siècle. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. SAVVA, *Ukazatel patriaršej biblioteki*, Moscou, 1858, n° 42. Archim. VLADIMIR, *Sistematičeskoe opisanie rukopisej Mosk. Sinod. Bibl. I. Grečeskie rukupisi*, Moscou, 1894, n° 11, p. 12. STASOV, *Slav. i vost. ornament*, pl. 122, 31-45. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 70, fig. 472, dessin 73. Ce dernier auteur attribuait le manuscrit à la Cappadoce, tout comme le Mont-Athos Caracallou 11 (p. 54).

Nombreuses vignettes et initiales zoomorphes (fig. 327).

46.

Vienne, Nationalbibliothek theol. grec 188. Fin XIe siècle. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. K.k. Hofbibliothek, *Katalog der Miniaturausstellung 1902,* Vienne, 1902, n° 14. H. GERSTINGER, *Die griechische Buchmalerei,* Vienne, 1926, p. 36-48, pl. XIV b, XXVII a, b, et bibliographie plus ancienne (catalogue).

Tétraévangile. Manuscrit assez soigné, vignettes et nombreuses initiales historiées à motifs zoomorphes.

Gerstinger reproduit : a) la vignette qui précède l'évangile de Marc (cadre tapissé d'entrelacs ; deux énormes palmettes en acrotères) et, sur la même page, un très grand A, avec oiseaux autour de la vignette ; b) un Є avec entrelacs, massifs ; c) une page des Tables des canons : arcs outrepassés tapissés de tresses maladroites ; manière graphique, couleurs claires.

La vignette avec ses acrotères ressemble à ce qu'on voit dans le Moscou, Musée Historique, grec 42 (p. 73) ; les arcs des Tables des canons et les initiales se laissent comparer à Monte-Cassino grec 431 et Athen. grec 74 (p. 67).

47.

Paris. suppl. grec 1297. Traités médicaux. Xe siècle. Italie.

BIBLIOGRAPHIE. DEVREESSE, *Italie méridionale,* p. 35. M. L. CONCASTY, *Manuscrits grecs originaires de l'Italie méridionale,* p. 24, fig. 1, 2. Ch. ASTRUC et M. L. CONCASTY, *Catalogue des mss grecs (de la Bibl. Nat.). Le supplément grec,* Paris, 1960, p. 560-564. J. PORCHER et M.L. CONCASTY, *Byzance et la France médiévale,* p. 37-38.

Manuscrit médiocre, écriture dite en as de pique. 129 fol. 22,5 × 18 cm. Une seule peinture, fol. 1. Vignette-cadre pour le titre, et initiale H. Le tout tapissé de tresses serrées, bleu, rouge et noir. Aux quatre coins de la vignette, des têtes de dragon, ceux d'en bas mordant leur propre cou.

D'autres vignettes et initiales au simple trait, dessin banal, parfois avec oiseau et poisson (fol. 34 v°), tête de dragon (fol. 42 v°).

CHAPITRE III

MANUSCRITS AVEC DÉCOR ORNEMENTAL. INFLUENCES MUSULMANES

48.

Vatican. Chisien. grec R.IV.18. Textes de Jean Damascène (appelé dans le titre : « Jean de Maiuma »). Avant 1030.

BIBLIOGRAPHIE. P. Franchi de CAVALIERI, *Codices graeci Chisiani e Borgiani,* Rome, 1927. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei,* p. 76, fig. 516, 517.

Sans colophon, ce manuscrit est attribué à l'Italie et daté du Xe-XIe siècle, compte tenu des caractéristiques de l'écriture.

Parmi les manuscrits grecs d'Italie, ce codex a subi l'influence la plus marquée de l'art arabe (v. *infra*).

Fol. 1. Une vignette au début du texte. Un large cadre en rectangle couché autour du titre, en or sur fond bleu et vert, à contours noirs. Sur la même page, une initiale en or lisse avec quelques taches vertes.

Fol. 46 v°, 53 v°, 65, etc. D'autres initiales en or lisse ou avec quelques rares ornements. Contours rouges. Ailleurs, d'autres initiales, plus petites et sans or, mais en rouge et vert, contours noirs (fig. 328, 329).

Fol. 48. Vignette d'un type particulier imitée sur un modèle islamique. Elle est en rectangle couchée, à l'extrémité duquel, à droite, s'ajoute un motif circulaire avec fleuron. Le tout a été d'abord peint à l'or, avec des motifs végétaux réservés se détachant sur fond rouge foncé ou vert foncé (pour le fleuron). Le titre est inscrit dans cette vignette, en lettres dorées partiellement reprises de brun (fig. 330).

Commentaires.

Les initiales or cerné de noir rappellent celles du Paris. grec 923. La vignette du fol. 48 reproduit exactement des vignettes semblables des plus anciens Korans (fig. 331). A. Grohmann et T.W. Arnold, *The islamic Book,* Londres, 1929. D.S. Rice, *The unique Al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library,* Dublin, 1955, pl. VI (pour l'ensemble de la vignette) et nombreuses planches pour le motif du fleuron couché peint à côté du titre, sur la marge. R. Ettinghausen, *La peinture arabe,* Genève, 1962, p. 167 et suiv. avec figures.

49.

Mont Sinaï, grec 417. « L'échelle du Paradis », par Jean Climaque, Xe siècle.

BIBLIOGRAPHIE. J.R. MARTIN, *The Illustration of the Haevenly Ladder of John Climacus,* Princeton, 1954, p. 186-187, fig. 1-4, avec bibliographie.

Manuscrit soigné de 25,6 × 18,8 cm. Belle écriture pointue, minuscule légèrement inclinée vers la gauche. 254 fol. Une seule image : le portrait de l'auteur dans un cadre circulaire ornementé (fol. 13) et plusieurs représentations, plus ou moins schématiques, de l'échelle du Paradis. Nombreuses initiales, dont certaines zoomorphes, et des titres encadrés de modestes ornements.

Fol. 13 v°. Une échelle schématique garnie d'ornements qui se dresse verticalement sur un côté de la page (cf. p. 40, Paris. grec 1069), et des passages en onciales parfois accolées les unes aux autres, qui imitent l'écriture coufique (T.W. Arnold et R. Grohman, *The islamic Book,* Londres, 1929, pl. 15, 30 c). Celle-ci a été relevée d'abord par J.R. Martin, puis par K. Weitzmann. Mais ni l'un ni l'autre n'ont pensé à attribuer ce manuscrit à l'Italie méridionale, tout en comparant son écriture ou ses ornements tantôt au Paris grec 48, que Weitzmann rattache

à l'Italie méridionale (mais pas nous), tantôt au Paris. grec 1069 dont la provenance italienne est certaine.

L'origine italienne du manuscrit Mont Sinaï grec 417 me paraît très probable, et comme arguments j'avancerai :

a) la ressemblance de l'image de l'échelle (Martin, *l.c.*, fig. 2) dans un manuscrit de provenance italienne, le Paris. grec 1069 (Martin, *l.c.*, fig. 5 et notre fig. 132). Dans les deux manuscrits, l'échelle, verticale, est décorée de tresses sur toute sa longueur. Des ornements de même type tapissent sur les fûts des colonnes, fol. 14 du manuscrit du Sinaï (Martin, *l.c.*, fig. 3) ;

b) dans le Mont Sinaï 417, les titres sont encadrés de motifs ornementaux très simples (rinceau, tresse, chaîne de torsade et de palmette, ainsi que des images d'échelles qui, ici, font office de cadre), genre d'encadrement qui, avec des variantes, se retrouve dans plusieurs manuscrits que nous attribuons à l'Italie, tels le Paris. suppl. grec 1085 ou l'Athen. 210 (et l'Athen. 211 ?) :

c) les influences de l'écriture et des ornements arabes tels qu'on les connaît d'après les Korans des IXe-Xe siècles. Sur ce point, le Mont Sinaï 417 rejoint le Vatican. Chisien. R.IV.18 (v. p. 75).

K. Weitzmann propose d'attribuer ce manuscrit au *scriptorium* du Sinaï lui-même, mais cela uniquement parce qu'il croit pouvoir reconnaître, dans les peintures de ce manuscrit, simultanément des traits des arts constantinopolitain, palestinien, copte et arabe. C'est donc à titre d'hypothèse qu'il propose cette localisation, et je crois, pour ma part, qu'il est préférable de l'abandonner. Les éléments constantinopolitains mis à part (on en relève partout), ceux que M. Weitzmann attribue à la Palestine ne viennent pas de Terre Sainte, puisque le Paris. grec 923 qui en témoignerait, selon ce savant, est pour nous originaire d'Italie (cf. p. 21). Il pense aussi que le goût pour le motif de la chaîne de perles, lorsqu'il est introduit dans un ornement, est un trait particulier de l'art de Palestine. Or, ce même trait apparaît aussi sur les ornements des manuscrits grecs d'Italie (fig. 69, 81) et les peintures murales de l'époque envisagée en Italie (fig. 29). Il reste les éléments coptes et arabes. Les derniers sont certains, mais à l'époque du manuscrit en question, les manuscrits grecs qui en offrent des reflets sont généralement d'origine italienne (v. nos p. 34, 40, 75). Quant aux motifs du Mont Sinaï 417 que Weitzmann considère comme coptes, je les retrouve, avec des formes beaucoup plus voisines des ornements du Mont Sinaï 417, dans les mêmes manuscrits grecs qui présentent des encadrements des titres de ce manuscrit (v. *supra*) d'un genre que je crois d'origine également italienne. Il s'agit de chaînes de petits losanges alternant avec des « perles » ou de disques et motifs étoilés, qui font penser à des pièces d'orfèvrerie byzantine et barbare. On en voit certes dans des manuscrits coptes, mais tout autant dans les manuscrits grecs d'Italie que nous avons étudiés (cf. les ornements du Paris. suppl. grec 1085). M. Weitzmann invoque aussi, en dehors de ces ornements, le tracé de l'alpha et du my, dans certains titres du Mont Sinaï 417, tracé qui, selon lui, imiterait l'écriture copte. Mais la ressemblance observée par l'érudit est-elle due à une imitation ? Le « my » de la forme relevée n'est pas assez spécifique (voir par exemple, le Chisien. R.IV.18). L'alpha est plus particulier, mais est-il vraiment typique, voire exclusif, pour le copte ?

A cette incertitude près, tout ce qui distingue les peintures et ornements du Mont Sinaï 417 pourrait se retrouver dans un manuscrit issu d'un atelier grec du Xe siècle copié en Italie mérdonale.

50.

Vatican. grec 2056. Textes de saint Basile. Probablement fin du Xe siècle.

Beau manuscrit in-4°, sur deux colonnes, écriture en minuscules verticales. Le début manque. Certaines vignettes sont découpées. Celles qui existent encore sont belles, mais « sauvages » (?). Gamme avec prédominance de jaune et de rouge (et pas vert, comme souvent, dans les manuscrits grecs d'Italie).

Exemples d'ornements :

Fol. 5. Vignette rectangulaire remplie de tresses, et un Π avec deux oiseaux très schématiques (cf. Vatican. grec 2020) (p. 36).

Fol. 10 v°. Vignette semblable et un Π. Couleurs très violentes : jaune, rouge, bleu-noir.

Fol. 45. Vignette semblable et un Π. L'initiale est formée par deux oiseaux aux têtes trop grandes et corps schématisés, sans pattes. Autres initiales avec des oiseaux semblables aux fol. 72, 101 v°. Il n'y a pas d'autres motifs zoomorphes dans le manuscrit.

Fol. 183 v°. Vignette semblable et un Π : le tout forme un beau morceau décoratif.

51.

Paris. suppl. grec 911. Évangile de Luc bilingue, gréco-arabe. Daté de 1043. Italie ?

BIBLIOGRAPHIE. DEVREESSE, dans *Studi e Testi* 183, 1955, p. 31. CONCASTY, *Mss grecs originaires de l'Italie méridionale*, p. 23, n. 1. Ch. ASTRUC et M. L. CONCASTY, *Catalogue des mss grecs (de la Bibl. Nat.). Le supplément grec*, Paris, 1960, p. 9-10.

Non localisé. Copié par un Euphémios, clerc et lecteur. Petit format, une colonne pour chaque langue.

Fol. 5. L'unique ornement : une vignette très détériorée. Un cadre en rectangle couché rempli de tresses fines, quatre motifs floraux aux angles, en rouge et vert. Plus bas, l'initiale Є (unique dans le manuscrit) formée par un oiseau (à peine reconnaissable à force de schématisation) et un poisson (pour la barre médiane). Rouge, violet, contours bruns.

Le style de ces ornements est assez particulier. Il n'est sûrement pas byzantin, mais rappelle de loin le décor du Patmos 33. C'est pourquoi je joins ce manuscrit aux codices provenant d'Italie. Le bilinguisme pourrait aussi favoriser cette localisation. Mais de toute façon, le caractère particulier des ornements ci-dessus isole cette œuvre. Qu'elle soit italienne ou pas, cela n'entraîne aucune conséquence pour l'explication des autres pièces réunies pour la présente étude.

APPENDICE

MANUSCRITS PROVENANT DE LA BIBLIOTHÈQUE DU MONASTÈRE GREC DE PATIR A ROSSANO

52.

Vatican. grec 2034, 2036, 2041, trois manuscrits du XIe siècle provenant de la Bibliothèque du monastère grec de Patir.

BIBLIOGRAPHIE. P. BATIFFOL, *L'abbaye de Rossano*, Paris, 1891, p. 58 et suiv. R. DEVREESSE, *Les manuscrits grecs de l'Italie méridionale*, Cité du Vatican, 1955, p. 20-26.

Tous sont de beaux manuscrits in-4°, texte sur deux colonnes, parchemin soigné. Les vignettes et les initiales sont d'un style constantinopolitain très strict. Vignettes en rectangle couchée ou en Π décorées de fleurons byzantins. Initiales du genre incrusté ou émaillé. Emploi de l'or dans le 2034 et le 2041.

Les trois manuscrits semblent avoir été décorés en Italie. Le 2031 a des initiales inachevées (contour en or, sans « remplissage » de couleurs, comme sur d'autres pages). Les initiales du 2036 remplacent l'or par des bandes rouges (les vignettes ont été toutes découpées). Enfin, le 2034 emploie une encre pâle, fréquente chez les scribes d'Italie, et les ornements — qui, tous, suivent des modèles byzantins typiques — manquent de précision dans le dessin.

Commentaire.

On devrait évidemment examiner un plus grand nombre des manuscrits provenant de la Bibliothèque de Patir, et il y en a. Mais dès maintenant il convient d'observer l'allure strictement byzantine des *codices* qui en proviennent. Ces manuscrits contrastent avec la plupart des autres, quant à la décoration, et en grande partie, quant à la tenue générale des livres. Ce qui prouve que les Grecs d'Italie étaient loin d'adopter tous la même attitude quant à l'aspect à donner à un livre qu'on voulait luxueux. En majorité (et peut-être près ou dans les villes), ils suivaient davantage les usages régionaux et, tout en suivant leur propre manière, subissent les influences des arts voisins. Mais d'autres, — peut-être surtout dans des centres monastiques importants comme Patir —, vivaient les yeux fixés sur Constantinople, et imitaient ce qu'on y faisait, dans la mesure de leurs moyens.

DEUXIÈME PARTIE

Discussions et conclusions

I. UNE PEINTURE RÉGIONALE

Le témoignage des peintures de manuscrits présente un avantage : la langue de ces manuscrits définit l'ethnie à laquelle appartenait le scribe, l'illustrateur et le décorateur du manuscrit et le client de ceux-ci. Les exceptions existent, mais sont rares au point de pouvoir être négligées. Dans le cas présent, nous avons incontestablemnt affaire à des œuvres de Grecs d'Italie, destinées à des Grecs d'Italie, et le fait que les uns et les autres vivaient et travaillaient dans la péninsule apennine, c'est-à-dire dans le voisinage immédiat d'une société qui n'était pas hellénique, ne fait que rendre plus certaine la grecité des auteurs des peintures que nous étudions : il a fallu un effort pour réaliser des éditions de luxe de textes grecs, tandis que tout autour, voire dans les mêmes cités, on confectionnait des manuscrits enluminés de langue latine.

Il est d'autant plus intéressant de constater que les peintres grecs, — si Grecs qu'ils étaient et voulaient être —, qui travaillaient en Italie pendant la période envisagée (IXe-XIe siècle), pratiquent un art qui porte des marques certaines d'un régionalisme tenace. Les codicographes et paléographes grecs ont toujours su distinguer des autres les manuscrits grecs d'origine italienne : le parchemin, l'écriture, l'encre, les usages de la présentation du texte qu'on y trouve ont des particularités notables, et les colophons — plus fréquents en Italie qu'ailleurs (pour les manuscrits grecs) — leur ont fourni un nombre suffisant de points d'appui indiscutables, des indications précises sur la date et les lieux d'origine de ces manuscrits. Récemment, de longues listes de ces manuscrits ont été établies qui groupent ces livres d'après les *scriptoria* et distinguent par conséquent, dans l'ensemble des œuvres italiennes, celles qui ont été copiées en Calabre, dans les Pouilles, à Capoue, à Salerne, à Grotta-Ferrata, etc.[1]. On a essayé aussi de reconstituer une partie de la bibliothèque d'un grand couvent grec d'Italie, Patir[2]. On aimerait en faire autant, quant à la peinture dans les manuscrits grecs d'Italie, et pouvoir dire que ces peintures ont leurs caractères propres distincts de ceux qui avaient vu le jour dans d'autres pays de l'Empire byzantin, et peut-être même que ces peintures grecques d'Italie se distinguent les unes des autres lorsqu'elles appartiennent à des *scriptoria* différents.

L'examen d'un assez grand nombre de manuscrits enluminés qui précède nous a fait constater plusieurs faits qui intéressent ces problèmes, mais qui ne sont pas suffisants pour répondre définitivement aux questions posées. D'une façon générale, nos conclusions ne pourront pas être aussi précises que celles des paléographes, étant donné surtout que le nombre de témoignages (manuscrits à peinture) est beaucoup plus limité.

Les manuscrits à colophon nous donnent une idée suffisamment précise des peintures ornementales qui définissent esthétiquement l'aspect des manuscrits de luxe du milieu et de la deuxième moitié du Xe siècle, qu'on confectionnait en Calabre, à Capoue et à Salerne. Nos exemples n'excluent certes pas l'existence de plusieurs manières parmi les œuvres issues des *scriptoria* de ces villes, mais nous savons au moins ce que pouvait être les enluminures confectionnées dans ces *scriptoria,* à l'époque donnée (nos n°s 8, 11, 15-16). Ces peintures ont toutes leur physionomie propre, mais le *scriptorium* de Capoue est le seul, pour lequel nous réunissons le témoignage de plusieurs *codices,* et c'est le seul, par conséquent, à propos duquel il est permis de parler d'un genre propre à un atelier donné. Si paradoxal que cela puisse paraître, en dehors de Constantinople, il n'y a que Capoue dont le *scriptorium* de manuscrits grecs à peintures est attesté par des colophons de plusieurs *codices.* Cependant les œuvres isolées provenant sûrement de Calabre ou de Salerne sont manifestement distinctes de celles de Capoue, et cela pourrait signifier que là aussi il y avait des ateliers de peinture avec leurs caractères propres. Si c'était le cas, on

1. DEVREESSE, dans *Studi e Testi,* 183, 1955.
2. V. bibliographie p. 78.

devrait dire, parlant de la peinture grecque d'Italie centrale et méridionale, que son art n'était pas uniforme, mais qu'elle était divisée en plusieurs branches différentes qui correspondent aux *scriptoria* installés dans des lieux différents : non pas une seule école gréco-italique, mais un faisceau d'ateliers distincts.

Il n'y a qu'un trait qui est commun à toutes ces œuvres : les emprunts aux œuvres latines, principalement aux peintures dans les manuscrits carolingiens. Jusqu'à plus ample informé, nous avons retenu ce fait comme la caractéristique primordiale des miniatures grecques d'Italie face aux œuvres grecques créées à l'intérieur de l'Empire. C'est donc cela qui pour nous définit le régionalisme de la peinture dans les manuscrits grecs telle qu'on la pratiquait en Italie.

Cela vaut pour les œuvres de Capoue et de Calabre datées du xe siècle. Mais nous l'avons étendu dans le temps aux IXe et au XIe-début du XIIe siècles. Cette extension au IXe siècle concerne surtout trois manuscrits abondamment illustrés. Nous y avons retrouvé des échos des arts pratiqués au IXe siècle à Rome et en Italie centrale, échos qui, cette fois, concernent la manière de représenter les personnages et les scènes, les objets, les costumes, les coiffures. De tout ce que nous savons de l'art d'Italie de cette époque c'est à Rome, du temps des Carolingiens, que nous avons trouvé le plus de points de contacts avec les miniatures des trois manuscrits grecs. Nous avons suggéré aussi, à la lumière de nos rapprochements, que le modèle des miniatures du Psautier latin de Stuttgart devrait avoir appartenu au même groupe de manuscrits grecs d'Italie.

Parmi les manuscrits dont les miniatures sont principalement ou uniquement décoratives (à l'exclusion des illustrations proprement dites), les influences latines se manifestent de plusieurs manières différentes, et cela suppose, chez les enlumineurs grecs d'Italie, une familiarité assez grande avec les manuscrits enluminés latins de leur temps. Je crois qu'ils ont connu directement un certain nombre d'œuvres transalpines à côté d'enluminures latines d'Italie, car ce n'est que de cette façon qu'ils avaient pu tirer parti de la richesse de l'œuvre carolingienne.

On assiste, semble-t-il, aux débuts de la pénétration de l'art transalpin en examinant les initiales ornementées d'un manuscrit grec d'Italie daté de 800, le Vatican. grec 1666. En effet, sur les quatre initiales qu'on trouve dans ce manuscrit, toutes, sauf la dernière, reprennent des modèles « mérovingiens ». Ce sont des lettres formées de poissons, du genre mérovingien ou de celui du Sacramentaire de Gélase. Mais la quatrième initiale (fol. 136 v°) est différente. Elle est plus grande et moins géométrique ; elle présente surtout le motif du serpent enroulé autour de la lettre. Cette initiale est à rapprocher de celles du Psautier Amiens 18, œuvre du IXe siècle sortie du *scriptorium* de Corbie, ou des initiales des manuscrits de l'école de Tours, de Limoges, et de celles, un peu plus anciennes, du Sacramentaire de Gellone. Plusieurs autres manuscrits grecs d'Italie, au xe siècle, présentent aussi des ornements apparentés à ceux de ce manuscrit.

La quatrième initiale du Vatican. grec 1666 (fig. 67) ressemble à l'unique initiale du Vatican. grec 749, qui est d'origine latine incontestable. Mais le *putto* qu'on y voit (fig. 1) chevauchant un monstre n'y trouve d'analogies plus directes que dans l'Amiens 18, où apparaissent aussi de petits personnages agités à côté d'ornements et de monstres. Des thèmes de ce genre auront un succès plus assuré au Mont-Cassin, au XIe siècle. Mais, sauf erreur, le Vatican. grec 749 nous en offre l'exemple le plus ancien sur le sol italien.

Les manuscrits datés du xe siècle et d'autres qui se laissent attribuer avec sûreté aux xe-XIe siècles et à des ateliers d'Italie, renoncent généralement à l'illustration proprement dite, c'est-à-dire aux images figuratives, mais se montrent particulièrement attachés à ce genre de décor qu'est l'initiale peinte enrichie de divers motifs ornementaux, y compris la figure humaine. Ce qui, dans les deux manuscrits du IXe siècle que nous venons de citer, n'est représenté que par deux exemples isolés, trouve ainsi son développement et connaît une floraison notable. Le goût et le genre restent les mêmes, mais le répertoire des motifs ornementaux augmente sensiblement. S'agit-il d'inventions nouvelles dues aux auteurs de ces œuvres ? Il est raisonnable de penser à des apports de ceux-ci, étant donné le grand nombre d'initiales décorées, — témoins d'une mode qui règne dans les ateliers grecs d'Italie. Mais avant de leur attribuer la création de quoi que ce soit (il s'agirait naturellement d'hypothèses), relevons, dans ces œuvres postérieures au IXe siècle, des traits empruntés à des modèles nordiques, semblables à ceux qui avaient inspiré les auteurs de manuscrits du IXe siècle. A en croire l'aspect des initiales, dans ces manuscrits des xe et XIe siècles, ceux qui les ont composées avaient la connaissance de modèles carolingiens différents. Sans revenir sur ces cas d'espèce, rappelons que dans nos commentaires aux enluminures du Patmos 33, du Vatican. Barber. 285, du Vatican. grec 2138, du Florence, Laur. Conv. soppr. 177, du Paris. grec 654, du Vatican. Ottobien. grec 14, etc., nous avons eu à citer, à titre de sources probables, des œuvres transalpines d'écoles différentes. Cette variété des sources montre bien qu'il s'agit de peintures qui recourent à des emprunts à un art étranger, sans en faire partie. Et c'est bien le cas des peintures dans les manuscrits grecs d'Italie.

Le Patmos 33 revient souvent à un motif qui, d'origine germanique ou celtique, a été couramment répété sur le continent dans les manuscrits de tous les pays inspirés par des modèles insulaires. C'est le motif de la tête de dragon qui, placée à l'extrémité d'une bande ornementée, se retourne pour mordre son propre cou. M. Weitzmann a déjà fait observer que la présence de ce motif, dans les manuscrits grecs, était signe d'une influence latine [3]. Le Patmos 33 montre, en outre, le motif du petit quadrupède, genre chien, qui s'accroche aux extrémités d'une composition ornementale. On le retrouve dans le Paris. grec 375. Ce motif, lui aussi, a ses origines premières dans les ornements insulaires ou germaniques. Mais plutôt rares dans les manuscrits grecs, ces petits quadrupèdes appartiennent au nombre des motifs les plus courants des ornements dans les manuscrits contemporains et légèrement postérieurs issus du *scriptorium* latin du Mont-Cassin. La présence de ce motif, dans ces œuvres grecques, signifie sans doute que l'influence des manuscrits latins les avait atteint par l'intermédiaire des codices du Mont-Cassin.

En 1935, Weitzmann attribuait à la Cappadoce un manuscrit des Évangiles, le Paris. grec 279, que les études codicographiques et paléographiques plus récentes de Devreesse, nous invitent à restituer à l'Italie. Les initiales de ce manuscrit du xe-XIe siècle ont peu de qualité d'art, mais elles permettent d'attribuer à la même « école » deux très beaux manuscrits, le Paris. grec 277 et le Patmos grec 70, et peut-être le British Museum, Arundel 547 et quelques autres. Les initiales du Paris. grec 277 sont faites de tiges et de tresses, avec, lorsqu'il s'agit de tiges simples, des espèces de bagues de formes différentes garnies de petits fleurons ou de « perles » sur tige ; ce qui donne une silhouette mouvementée et pittoresque à la lettre. Sur l'une de ces lettres, on aperçoit un léopard passant tacheté qu'une chaîne rattache à la lettre. Des initiales formées exactement de la même façon (avec tiges et bagues fleuries), mais avec beaucoup plus d'art, se retrouvent dans le Paris. grec 277, le Patmos grec 70, etc. Ajoutons que l'ornement du fol. 56 v° du premier et celui du fol. 205 du second rejoignent ceux du Paris. suppl. grec 1085 qui, de son côté, est attribué à l'Italie. Les palmettes superposées qui y remplacent parfois les tiges (fol. 8, 71) sont empruntées au même répertoire, enrichi par des motifs persans qu'on relève dans les ornements du Paris. suppl. grec 1085. Enfin, comme là, le décorateur commence par isoler les motifs de ce genre pour les réutiliser dans des combinaisons nouvelles. La ressemblance des motifs et du procédé parlent en faveur d'un même atelier. Mais cette fois, le répertoire des peintres s'élargit dans deux directions nouvelles. Il s'empare de la figure humaine, pour introduire dans ses initiales une ou deux mains, un bras, les jambes. Détachés du corps, ces membres continuent à agir : les deux jambes semblent bien d'aplomb sur le sol, les mains tiennent des tiges ou s'ouvrent ; elles bénissent, tiennent un calame ou une barre horizontale, etc. En dehors de ces manuscrits et exception faite du motif de la main bénissant dans un Є, tous ces motifs n'appartiennent pas au répertoire grec courant. En revanche, les manuscrits latins transalpins, insulaires, puis continentaux, font un usage assez fréquent de motifs de ce genre, c'est-à-dire de membres du corps animal ou humain pris isolément et représentés en action, et Weitzmann déjà y avait noté un certain nombre de formes parallèles. Nous reprenons ces exemples et en ajoutons d'autres (ceux du Sacramentaire de Gellone), tous ces exemples étant d'un siècle et plus antérieurs à nos manuscrits grecs. L'initiale avec deux oiseaux antithétiques (si on les regarde de côté) (fig. 203, 217) trouve également ses prototypes dans les manuscrits transalpins. Après d'autres exemples d'emprunts aux modèles nordiques par les auteurs des manuscrits grecs d'Italie (depuis 800 et surtout au xe siècle), cette nouvelle série d'emprunts ne nous surprend point. Ils correspondent à un procédé courant et typique pour ces ateliers grecs installés en Italie. C'est dans le même esprit, mais sans modèles latins immédiats, qu'ont été créées les nombreuses initiales du Paris. grec 277 et du Patmos grec 70 qui font du corps du ou des serpents le thème principal des initiales. Des lettres entières y sont formées à l'aide de serpents multicolores, et parfois complétées par quelques motifs végétaux. Ces motifs ne manquent pas d'effet, mais à notre connaissance, chez les Grecs, ils n'ont eu de succès qu'en Italie (cf. Vatican. grec 1554) : ni les serpents de ce genre, ni les membres détachés du corps humain n'ont guère été repris dans d'autres ateliers grecs et proprement byzantins. On a dû les trouver trop bizarres et peu distingués.

D'autres genres d'initiales historiées, plus modestes, mais aussi plus typiques pour les artistes grecs d'Italie, ceux de Capoue notamment, peuvent être observées dans plusieurs manuscrits, et notamment

3. Weitzmann, *l.c.*, p. 77.

dans le Vatican. grec 1554. On y trouve simultanément deux catégories d'initiales zoomorphes. Les unes sont du même genre que dans le Paris. grec 654, quoique plus rustiques et plus banales. Nous avons dit plus haut à quelle tradition latine on peut les rattacher. Mais il y a aussi, et en grand nombre, des initiales à personnages, d'un type particulièrement fréquent dans les manuscrits d'Italie grecque (on les retrouve notamment dans le Patmos 33 et le Vatican. Barberini 285). Le corps de la lettre est remplacé par un personnage debout et de face, au-dessus de la tête duquel, et parfois aussi sous ses pieds, apparaissent les extrémités de la lettre. Une grande partie de ces initiales remplacent un T. Ce qui caractérise ces peintures, c'est le peu d'effort que fait le peintre pour conserver le tracé normal de la lettre. Dans la plupart des cas, il se contente de reproduire tel quel un personnage, la lettre proprement dite n'étant évoquée que par des motifs à côté, au-dessus et en dessous de ce personnage (fig. 84, 240). Le Vatican. grec 1554 donne une allure plus byzantine à ces figures (mais il se trompe parfois dans le détail de l'iconographie : on les doit donc à un artiste formé en Italie, et qui n'est pas entièrement au courant de l'iconographie de Byzance ; cela se manifeste d'ailleurs aussi dans les quelques miniatures qu'il joint aux initiales peintes). On a bien affaire à un praticien du cru, qui entreprend d'adapter à un genre d'initiales historiées qu'il avait connues par ailleurs, des figurations d'une tradition grecque assez sommaire.

Dans le Patmos 33, les initiales du même type ne montrent que des personnages d'allure latine, tandis que le Vatican. Barberini 285 les interprète d'une façon plus originale. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une œuvre plus artistique, et qui se sert de motifs rares, avec recours fréquent à des modèles antiques : personnages nus ou à moitié nus, têtes d'un type classique, très modelées, etc. (ce manuscrit, on s'en souvient, comprend une miniature unique, qui copie adroitement — probablement à travers une réplique moins ancienne (carolingienne ?) — une peinture de la fin de l'Antiquité). Les initiales dans ce manuscrit sont d'une variété qui correspond à la richesse de ses sources, mais celles-ci agissent sur le détail, sans changer les deux catégories typiques pour les autres manuscrits de l'Italie méridionale : initiales combinant des quadrupèdes, serpents et oiseaux avec des tiges fleuries ; initiales avec personnages au-delà desquels on montre l'extrémité de la lettre. C'est ce dernier type qui nous intéresse actuellement, et il importe donc de souligner que le Barber. 285, comme les deux autres manuscrits mentionnés plus haut, interprète le schéma commun d'une façon différente. Cela vient tout d'abord de ce que, dans ce manuscrit, qui est un Psautier, les initiales décorées ne sont pas des T comme dans les Évangiles qui précèdent, mais des Є (à côté d'autres lettres). Dans ces conditions, l'adaptation de la figure — parfois il y en a plus d'une — à la lettre est plus difficile encore, mais le peintre s'en soucie peu, et c'est pourquoi ces initiales historiées sont peu heureuses fonctionnellement. L'image y fait oublier la lettre, et, mieux que dans les autres cas cités ci-dessus, on constate que le peintre grec d'Italie cherchait à se servir à sa façon d'un genre d'images dont il connaissait mal les possibilités. Il croyait pouvoir y introduire des quantités de motifs divers, des scènes et des figures isolées, mais alors le tracé de la lettre initiale disparaissait parfois ou s'obscurcissait. Cela signifie évidemment que le genre lui était peu familier, et pour cause ; il avait été créé dans le cadre de l'art latin, et l'un des exemples les plus anciens que l'on connaisse est un autre Psautier, le Psautier latin de Corbie (Amiens 18), du début du IXe siècle. Les personnages, les monstres, les personnifications, des objets s'y mêlent à des éléments végétaux, mais le tracé de la lettre initiale n'y est jamais aussi obscurci que dans l'œuvre de l'enlumineur grec du Barber. grec 285. On croit assister au processus même de l'adaptation des praticiens à un genre nouveau, et il est d'autant plus intéressant que cette adaptation a lieu dans un atelier grec d'Italie. Mais rien non plus ne s'explique mieux, étant donné les contacts avec les œuvres latines, apparentées, antérieures et contemporaines. Nous dirons plus loin comment, par la suite, ce genre d'initiales allait être interprété dans la capitale byzantine.

Un dernier trait important distingue les ornements peints des manuscrits grecs d'Italie : la présence de reflets d'enluminures de Korans, et peut-être d'autres œuvres islamiques. Des influences de cette origine sont beaucoup moins sensibles que les influences latines. Mais elles ne sauraient être négligées. Là encore il s'agit d'une contamination par l'art pratiqué autour des *scriptoria* grecs. Dans un seul cas, on relève un reflet possible de miniatures figuratives : c'est dans un recueil illustré de fables de Bidpai copié à Salerne (P. Morgan Library, cod. 297). Il est vrai qu'aucune miniature arabe ou iranienne, antérieure ou contemporaine du manuscrit grec de Salerne ne nous est conservée. Mais d'autres témoignages — indirects — nous ont semblé suffisants, pour émettre cette hypothèse. Celle-ci est étayée, en outre, par d'autres monuments grecs d'Italie qui trahissent des influences analogues. Dans le Vatican. Chis. IV. 18, l'unique vignette du manuscrit est une imitation pure et simple d'une vignette de Koran, telles qu'on les voit dans des Korans des IXe-Xe siècles. Le beau manuscrit de Patmos 33 montre des interprétations plus personnelles de vignettes musulmanes du même genre, caractérisées par un motif ornemental fixé à chaque bout d'une composition en rectangle couché. Le même Patmos 33 offre aussi des quantités d'images zoomorphes qui s'en tiennent à des catégories de figurations (des images antithétiques de paons, coqs, félins tachetés) qui sont typiques pour les soies persanes des Xe-XIe siècles et leurs dérivées. Sans pouvoir préciser davantage, on a de bonnes raisons de croire que, du côté des arts musulmans, ce sont les manuscrits enluminés et les tissus de luxe historiés qui ont fourni des modèles aux peintre grecs d'Italie.

Nous avons dit plus haut (p. 82) que le « régionalisme » de l'art qu'on trouve dans les peintures des manuscrits grecs d'Italie se laissait reconnaître par la présence d'éléments empruntés à des œuvres latines. De ces œuvres, nous n'avons cité jusqu'ici que des manuscrits enluminés, et il n'est pas douteux que c'est ce genre de sources latines qui a été le plus important. Rien de plus normal évidemment : c'est de manuscrit à manuscrit que se transmettaient toujours les traditions des enlumineurs.

Mais les manuscrits enluminés latins étaient-ils les seuls à transmettre aux peintres grecs d'Italie des éléments de l'art occidental, plus particulièrement dans le domaine de l'ornementation qui, en dehors des enluminures, était couramment appliquée à la sculpture architecturale et à l'orfèvrerie ? N'y aurait-il pas lieu de confronter les ornements peints de nos manuscrits grecs avec les ornements taillés dans la pierre et ciselés ou sculptés sur des objets en métaux précieux ? Une démarche de ce genre semblerait d'autant plus souhaitable à tenter que presque tous nos manuscrits grecs ont été copiés et enluminés à l'intérieur du royaume des Lombards au nom desquels on attache souvent certaines catégories d'ornements particuliers. La question qui se poserait donc est de savoir, si les ornements peints dans nos manuscrits grecs, — de ceux qui portent le reflet d'influences italiennes —, ne seraient pas empruntés à l'art des Lombards ?

Cela aurait pu être le cas, notamment, pour deux catégories de motifs qui étaient courants dans cet art : les tresses serrées formant tapis, et les serpents ou dragons aux corps entrelacés et aux têtes de quadrupèdes. Rien de plus typique, en effet, parmi les enluminures de nos manuscrits, que les vignettes en tapis tressés. Ils sont partout. Mais les exemples les plus frappants sont dans deux de ces manuscrits : les motifs tressés sans éléments zoomorphes, dan l'Athen. grec 211 (fig. 332) ; et les tapis-vignettes (et tresses-vignettes) qui se terminent par des têtes et des queues de dragons, dans l'Oxford Bodléenne grec 204. Les peintures de ces ornements dans les deux manuscrits auraient pu s'inspirer directement de pièces d'orfèvrerie longobarde, si celle-ci n'était pas de plusieurs siècles antérieure ; ou de transpositions dans le marbre (chancels sculptés) des mêmes motifs dont les exemples en Italie vont jusqu'au XIe siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'époque même de nos miniatures (X^e-XIe siècle).

Cependant les reliefs en marbre italiens, qui se servaient encore de ce répertoire « barbare » au Xe-XIe siècle, font usage d'un répertoire de motifs beaucoup plus pauvre que celui qu'on observe dans l'Oxford grec 204, ou dans le Patmos grec 33, etc. De l'ancien programme ornemental, ils ne retiennent que des motifs géométriques ou semi-géométriques rigides et secs (à l'exclusion ou presque de motifs zoomorphes). De sorte que, à voir les choses de plus près, il ne reste pour nous aider à imaginer les sources de nos enluminures grecques que les peintures dans les manuscrits de tradition insulaire et transalpine, les mêmes qui nous ont permis de retrouver d'autres modèles possibles des peintres grecs.

Autrement dit, dans la plupart des cas, on ne voit pas de nécessité à supposer des emprunts à l'art latin qui se feraient autrement que de manuscrit à manuscrit. A une exception près, cependant, celle des enluminures de l'Oxford grec 204, où, en dehors des peintures conformes à la tradition des manuscrits enluminés (vignettes-tresses dont il a été question tout à l'heure ; initiales zoomorphes et anthropomorphes ; « portraits » d'auteurs enfermés dans un médaillon, etc.), on en relève d'autres, qui n'ont pas de pendants dans les manuscrits insulaires ou transalpins. Nous pensons nous arrêter plus longuement ailleurs à l'analyse des peintures de l'Oxford grec 204, en rapport avec l'art pratiqué dans le royaume de la Lombardie du Sud au Xe-XIe siècle (v. Actes du Congrès sur *La civilta dei Longobardi in Europa*. Accademie dei Lincei. Mai 1971). Il suffira ici que nous en citions deux : 1) les nombreuses figurations d'animaux, d'oiseaux et surtout de poissons (fig. 137-146) (y compris un cours d'eau entier rempli de poissons) (fig. 142), voire de personnages (chasseur, pêcheur, sacrificateur, lutteur contre le lion) (fig. 138), sur les marges, surtout la marge inférieure ; 2) la façon singulière de schématiser un visage barbu vu frontalement (portraits dans des médaillons).

Absente dans les autres manuscrits envisagés, la première catégorie de ces figurations (zoomorphes

et anthropomorphes) apparaît sur les portails et les façades sculptées archaïques de style roman, en Italie : les animaux qui se suivent ou se poursuivent, les oiseaux, les poissons, voire des paysages aquatiques tout entiers, ainsi que les scènes de chasse et de lutte avec les animaux (Pavie). Ces sujets qu'on voit sur les marges de l'Oxford grec 204 ont leurs pendants parmi les sculptures monumentales, plus ou moins contemporaines de ce manuscrit, et qui ont pu être précédées par des sculptures portatives en ivoire et en métal. Ce sont là des fragments de cycles profanes antiques, conservés à l'état de fossiles et interprétés dans un goût folklorique, à la formation duquel les Longobards ont pu contribuer. Il est frappant, par exemple, que toutes ces figurations marginales sont introduites dans le décor du livre sans rapport apparent avec la structure esthétique générale des pages du manuscrit, où le reste, c'est-à-dire l'écriture et le décor (vignettes, initiales), sont harmonisés.

Une intervention « lombarde », ou plutôt, un reflet d'une peinture plus archaïque que patronnaient les rois de la Lombardie du Sud, se laisserait reconnaître dans le style des « portraits » des auteurs bibliques représentés (en *imagines clipeatae*) dans l'Oxford grec 204 (fig. 136, 141). En effet, la façon très particulière de schématiser une physionomie vue de face, les cheveux, la moustache et la barbe, voire la tache rouge sur les joues, y sont les mêmes que sur les images de ces rois lombards, dans un célèbre manuscrit des « Lois lombardes », à la Bibliothèque Nationale de Madrid, cod. 413 (nous en reproduisons quelques têtes, fig. 148, 149). Ce manuscrit et ses miniatures ont été copiés au Mont-Cassin, au XIe siècle, sur un original du IXe (?), et je crois qu'on peut en dire autant de l'Oxford 204 (v. notre p. 43). Le fait que le même schéma du visage barbu se retrouve, presque trait pour trait, adapté au Christ de la mosaïque de la vision des vingt-quatre vieillards, sur l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-murs, nous aide à préciser l'époque à laquelle ce style a pu être créé. L'illustration des « Lois lombardes » a dû être composée à cette même époque, et sûrement dans un atelier qui travaillait pour ces rois, à Capoue ou à Benevent. Or, l'Oxford grec 204 a dû être confectionné dans la première de ces villes (cf. p. 43) peu de temps après, et son art refléterait ainsi un aspect de la peinture qu'on y pratiquait alors et qui avait sa physionomie propre.

Ces derniers exemples nous suggèrent certes que les enluminures des manuscrits grecs d'Italie pouvaient avoir retenu quelques traits des arts des Longobards. Mais il ne s'agira que de quelques traits, et encore ce n'est là qu'une hypothèse. On verra si des analyses plus approfondies permettront, un jour, de l'étayer et de la confirmer. En attendant, nous continuons à penser que les « latinismes » des enluminures de nos manuscrits, comme tout ce qui concerne leur art, les ont atteint principalement, et peut-être exclusivement, par la voie d'autres *manuscrits,* les livres enluminés latins. Les éditions de luxe carolingiennes ont dû y tenir la première place.

II. CONTACTS AVEC L'ŒUVRE CAROLINGIENNE

L'examen des peintures dans ces manuscrits fait apparaître de nombreux contacts, les uns certains, les autres probables, avec les miniatures carolingiennes. Ces contacts sont de deux genres. Certains de ces manuscrits nous font entrevoir des sources possibles des miniaturistes carolingiens. Tandis que d'autres, contemporains ou légèrement postérieurs, en subissent, au contraire, l'influence. Les contacts du deuxième genre sont de loin les plus fréquents.

Dans les deux cas, le témoignage de ces œuvres est d'autant plus précieux qu'il n'est guère recoupé par d'autres sources d'information, et cela malgré l'importance des constatations ou des hypothèses qu'il permet de faire. Les historiens de l'art carolingien ne seraient-ils pas contents d'en apprendre davantage sur la nature des modèles grecs que les peintres de « l'école du Palais » avaient été amenés à manier ? Et ne devraient-ils pas enregistrer le rayonnement que les livres enluminés carolingiens avaient connu, du côté de l'art grec, et d'en connaître les effets ?

Ce sont les trois manuscrits du IXe siècle garnis de miniatures, et surtout le Paris. grec 923 et le Vatican. grec 749, qui sont capables de nous renseigner, croyons-nous, sur les sources grecques des peintres carolingiens.

Les miniatures de ces trois manuscrits gardent le souvenir très évident des modèles antiques qu'ils copient. Les peintres du IXe siècle les suivent de très près, mais d'une façon inégale, c'est-à-dire en intervenant avec plus ou moins de force. Ce qui fait que certaines images sont d'un style entièrement médiéval, marquées d'un graphisme très prononcé et bi-dimensionnel. Tandis que, sur d'autres pages, surtout dans le Paris. grec 923, le peintre réussit à suivre de près son modèle. On y trouve alors des personnages aux traits nobles conformes aux conventions de l'art de la fin de l'Antiquité, un modelé soigné des visages à l'aide de plusieurs couleurs, voire des représentations d'animaux et d'oiseaux, pleines de vie et remarquables par la délicatesse des couleurs. Ces pages ont été illustrées par des praticiens particulièrement habiles et sensibles, qui ont dû également copier la partie du texte des *Sacra Parallela* reproduite sur ces pages : l'examen paléographique du texte nous a fait conclure que celles-ci ont été introduites peu de temps après l'exécution du corps du manuscrit, et probablement encore au IXe siècle.

Nous trouvons particulièrement intéressantes pour notre propos ces pages du Paris. grec 923, à cause de l'allure antique si prononcée des visages et des figures qu'on y voit représentées. Ce sont ces peintures qui nous font penser aux miniatures carolingiennes de « l'école du Palais » qui frappent également par leur allure étonnamment classique.

Les miniatures en question tranchent sur le reste du Paris. grec 923, tout comme les peintures de « l'école du Palais » tranchent sur les autres miniatures carolingiennes. Nous reproduisons, en deux séries parallèles, les miniatures « classiques » du Paris. grec 923 (fig. 19, 20) et des évangélistes carolingiens (fig. 333, 334) confrontées avec des images de style médiéval, tirées, les unes du même codex grec, et les autres, d'autres manuscrits carolingiens. Ces rapprochements n'ont pas pour but de montrer l'identité des deux séries « classiques », dans l'intention de les attribuer à une même catégorie d'ateliers, mais bien ce phénomène de réussites surprenantes d'imitations de modèles antiques, qui dans les deux cas se manifeste dans un milieu artistique et technique résolument médiéval. On s'est souvent demandé — sans trouver de réponse définitive — qui auraient pu être les auteurs des images carolingiennes d'évangélistes issues des ateliers de « l'école du Palais » qui imitaient si bien des peintures antiques ? Nos miniatures grecques du IXe siècle, que nous croyons exécutées à Rome, nous suggèrent une réponse acceptable, et cela en deux versions possibles : 1° les peintures très classiques des manuscrits carolingiens en question auraient été des œuvres des miniaturistes grecs de Rome : au lieu d'imaginer des livres grecs amenés de la lointaine capitale byzantine, on les aurait trouvés à Rome ; 2° les auteurs des miniatures caro-

lingiennes « classiques » feraient partie de la même équipe de « l'école du Palais » qui, dans d'autres de ses œuvres, aurait pratiqué un style différent, plus médiéval : l'examen des miniatures du Paris. grec 923 nous a permis de constater que cela était parfaitement possible, et précisément à l'époque des œuvres carolingiennes. C'est le moment aussi de rappeler les peintures murales de Castelseprio, une autre œuvre réalisée en Italie, et sensiblement à la même époque, dans un genre très hellénisant. Or, à Castelseprio, on retrouve une juxtaposition semblable de panneaux dont le style imite avec un succès étonnant des modèles antiques, et d'un médaillon avec le buste du Christ, de facture médiévale (voir aussi la manière « carolingienne » de représenter la croix dans le nimbe de Jésus-Enfant).

Certaines miniatures du second manuscrit du même groupe attribué à Rome et au IXe siècle, le Vatican. grec 749, appellent aussi des rapprochements avec des œuvres carolingiennes. Il s'agit des visions de Job placé devant un segment du ciel et parfois devant la Main Divine sortant du ciel. Dans le Vatican. grec 749, ces scènes sont répétées plusieurs fois, et elles ont pour caractéristiques un très grand segment de ciel garni de longs rayons saillants et parfois d'une espèce de plaquette or, sur laquelle se profile la Main de Dieu. Or, tous ces caractères, on l'a vu plus haut, p. 18, se retrouvent sur les miniatures du psautier carolingien de Stuttgart. Comme cela a été supposé récemment (F. Mütherich), les illustrations de ce Psautier s'inspirent de modèles issus d'un atelier italien.

Toujours à propos des visions de Job, dans le Vatican. grec 749, il faut rappeler l'effet grandiose — celui d'une vision irrationnelle, d'une théophanie — que produisent certaines de ces images. Elles semblent annoncer les fameuses images des évangélistes-visionnaires de l'Évangile de l'empereur germanique Otton III, à la Staatsbibliothek de Munich (v. p. 19).

Ce sont des contacts avec l'art carolingien d'un tout autre genre que l'on découvre en observant les peintures *ornementales* dans les manuscrits grecs d'Italie. Cette fois, il s'agit de reflets d'enluminures carolingiennes, et leur nombre et leur variété sont considérables. Ce qui signifie que nombreux ont été les manuscrits carolingiens qui pénétraient en Italie, et jusque dans les *scriptoria* grecs, et qu'ils y produisaient un grand effet. On devine, d'ailleurs, la raison de ce succès : ce sont les manuscrits de luxe insulaires et carolingiens qui furent les premiers à élever le décor ornemental d'un livre manuscrit au niveau d'une œuvre d'art.

Rappelons que c'est dès l'an 800, dans le Vatican. grec 1666, qu'on a vu apparaître une initiale d'inspiration insulaire, et une autre, d'un genre semblable, figurer dans un autre manuscrit du IXe siècle, le Vatican. grec 749. Dans ce dernier manuscrit, elle est la seule initiale historiée, tandis que le Vatican. grec 1666 n'a recours à ce genre d'initiale qu'une fois, vers la fin du manuscrit, où les trois initiales qui la précèdent, suivaient encore de plus modestes formules, qui correspondent au décor plus archaïque, dit mérovingien. Dans les deux cas, ce sont des initiales plutôt grandes et larges, et qui combinent avec la lettre proprement dite des corps de serpents et de monstres aux gueules menaçantes. Dans le Vatican. grec 749 (fig. 1), un *putto* nu chevauchant le dragon s'ajoute aux motifs tératologiques. Introduit par un modèle carolingien non précisé le motif des enfants nus fera partie du répertoire ornemental des manuscrits du Mont-Cassin des Xe-XIe siècles. Curieusement, c'est dans un manuscrit *grec* du IXe siècle, exécuté en Italie, que ce motif apparaît pour la première fois, dans ce pays.

Ce sont les ornements du Patmos 33, de 941, qui témoignent avec le plus d'éloquence de la pénétration carolingienne, telle qu'elle se fit au Xe siècle, en Calabre et à Capoue et sa région. Le Patmos 33 offre le plus de motifs empruntés aux manuscrits carolingiens : une succession de frontispices à cadres de formes diverses, une page dont le texte est entièrement écrit en grandes majuscules à ligatures ; le motif de têtes humaines ou de personnages intégrés dans des compositions d'entrelacs, ou encore, de petits quadrupèdes dont les corps se prolongent par des bandes ornementales, et enfin des têtes de dragons qui mordent leur propre cou. On y trouve des initiales en forme de tête de face seule, ou de losange (?), des Є historiés dont le corps est remplacé par un lion assis et recourbé, ou encore le motif de la sirène-poisson, motifs qui tous ont leur pendant parmi les initiales et autres peintures ornementales du Sacramentaire de Gellone, de deux siècles antérieures. Les initiales en forme de tête de face seule réapparaissent dans le Vatican. Barber. grec 285, qui est un autre manuscrit grec d'Italie (v. *infra*). En dehors du Sacramentaire de Gellone, ce motif décore plusieurs autres manuscrits pré-romans copiés en Gaule et dans les îles Britanniques.

Le Paris. grec 654, le Patmos 70 et le British Museum, Arundel 547, nous mettent en présence de nombreuses initiales multicolores, parmi lesquelles les plus originales font apparaître soit des serpents et des oiseaux, soit des mains, des jambes, des pieds, qui, détachés du corps auquel ils appartiennent, servent à former des lettres majuscules. Les modèles

de ces initiales du Xe siècle sont fournis par certains manuscrits latins des VIIIe-IXe, comme le Sacramentaire de Gellone, l'Amiens 18 ou le Book of Kells.

D'autres manuscrits grecs d'Italie sont tributaires de modèles apportés du Nord de l'Europe occidentale et apparentés au Sacramentaire de Gellone. Le Patmos 33 et le Vatican. grec 2138 reproduisent le motif du protome du symbole de l'évangéliste fixé au sommet d'un rectangle ornementé interprété comme une initiale. Le Vatican. grec 866 retient le Є du Sacramentaire formé par un animal assis en remplaçant le lion par un personnage, un moine, assis et tourné à droite, les bras tendus en avant, tandis que le Florence, Laur. Conv. soppressi 177 fait comme le Patmos 33, et emprunte à un manuscrit carolingien un frontispice en cadre rectiligne garni de quatre petits disques aux coins. Sur la même page, on aperçoit, dessinés à la plume, plusieurs figures dont un être fantastique moitié homme et moitié serpent (cf. le Vatican. Barber. grec 285). Le cadre de ce frontispice est une réplique d'un modèle carolingien, comme ceux du Patmos 33, et le moins qu'on puisse dire des dessins est qu'ils sont sans rapports avec la tradition byzantine. Je crois qu'il faudrait les rapprocher de figurations carolingiennes telles que les acrotères de certains cadres des Tables de canons carolingiennes (notamment, des *codices* de l'école de Reims).

On pense à ces mêmes tables de canons carolingiennes, avec leurs cadres architecturaux (frontons, colonnes, corniches marbrés, acrotères anthropomorphes et zoomorphes) lorsqu'on examine l'unique miniature du Vatican. Barber. grec 285. Méconnu, ce manuscrit aurait droit à une place de choix dans l'histoire des manuscrits à peintures. Son décor est concentré sur les initiales, et nous y viendrons. Mais son unique miniature, dont le cadre peint est un chef-d'œuvre d'imitation d'un modèle antique, nous amène à reparler des Tables de canons carolingiennes. Ce cadre imite avec une conscience exceptionnelle toutes les parties d'un « tabernacle » tel que l'avait connu l'architecture décorative antique, mais qui ne trouve aucune analogie dans la peinture byzantine, y compris la peinture du temps de la Renaissance des Macédoniens contemporaine de cette miniature. Le premier éditeur de celle-ci, E. De Wald, proposait de ranger cette œuvre parmi les peintures antiquisantes byzantines apparentées aux miniatures du Paris. grec 139. Mais aucun exemple byzantin de cadre architectural peint imité de l'antique ne saurait être cité à l'appui de cette attribution. En revanche, parmi les imitations latines d'œuvres antiques réalisées entre le VIe et le IXe siècle, on découvre plusieurs séries de cadres architecturaux qui ont des points importants en commun avec le cadre de la miniature du Vatican. Barber. grec 285 (voir les peintures citées p. 59).

A mon avis, le décorateur du Vatican. Barber. grec 285 a dû s'inspirer, vers 1000, d'une œuvre de ce genre, soit dans une version de haute époque, soit, plus probablement, dans une version contemporaine de l'essor carolingien. Mais que ce soit l'un ou l'autre, la peinture du Vatican. Barber. grec 285 elle-même nous apporte un témoignage remarquable et insoupçonné sur l'effort d'imitation de l'antique qu'on a pu réaliser, en Italie, à la fin de l'époque carolingienne. Ce témoignage va de pair avec celui que nous avons relevé en étudiant les miniatures de Vatican. grec 749 et surtout du Paris. grec 923, et avec celui que supposent les peintures murales de Castelseprio. On en trouve, enfin, des reflets dans les peintures de l'Athen. 211 que nous ne citons en dernier que parce que l'attribution à l'Italie de ce manuscrit que nous proposons, n'a pas encore été « contresignée » par d'autres spécialistes. On voit ainsi se dessiner tout un faisceau d'indications sur un renouveau, à base antique, qui aurait eu pour lieu d'action Rome et l'Italie à l'époque carolingienne, et qui ferait pendant à l'architecture de la « renaissance carolingienne » à Rome.

Les initiales du Vatican. Barber. grec 285 sont d'un très grand intérêt également, mais leur art se laisse rapprocher plus facilement d'autres œuvres du même genre que l'art de l'unique miniature dont il a été question jusqu'ici, et c'est ce que nous avons essayé de faire, p. 59 et suiv. Mais plus riche que dans les autres manuscrits de cette région, la décoration ornementale du Vatican. Barber. grec 285 nous met en présence d'autres emprunts à l'art latin, et cette fois plus particulièrement à l'initiale ornementale carolingienne. C'est là qu'on retrouve les initiales peintes à l'intérieur desquelles on installe (sans plus de lien avec le tracé de la lettre) une tête et un — voire deux — bustes de personnages anonymes ; là encore, on montre des têtes à l'antique vues de profil et inscrites dans un médaillon (imitation de monnaies ?). Les décorateurs de manuscrits carolingiens font également cracher le feu à des monstres, tout comme les personnages du décor de notre manuscrit ; ils s'amusent à figurer des têtes et des bustes vus de profil et coiffés de bonnets pointus. Enfin, on y relève de nombreuses initiales à motifs zoomorphes, avec poissons, oiseaux, serpents, quadrupèdes, qui se présentent généralement en lutte les uns avec les autres, ou l'un d'eux en victime de l'autre, mordu ou dévoré par son agresseur. Dans

notre commentaire, p. 62-63, nous avons donné plus de détails sur ces rapprochements.

Ces manuscrits nous mettent en présence de ce qu'il y avait de plus nouveau dans le décor ornemental des manuscrits d'Occident, à savoir l'initiale que nous appellerons composite. C'est l'initiale devenue composition savante qui réunit des motifs hétérogènes — corps de la lettre majuscule, motifs ornementaux divers, y compris les plantes et les animaux, la figure humaine, voire des scènes dramatiques. L'historien aura toujours à distinguer l'initiale ornementée simple, attestée dans des manuscrits de plusieurs langues, dès le VIe siècle au plus tard, et l'initiale de ce nouveau type qui, annoncée par des essais antérieurs, s'épanouit dans les manuscrits irlandais et anglo-saxons du VIIIe-IXe siècle, et reçoit un accueil triomphal sur le continent, sous Charlemagne et ses successeurs. Un certain nombre de codices secondaires, mais surtout trois manuscrits principaux, nous font connaître d'excellents exemples de ce genre de compositions ornementales qu'on s'était mis à déployer autour des initiales. Des initiales de ce genre nouveau, belles, savantes et sauvages, apparaissent d'abord à des dates rapprochées et dans l'ordre chronologique de ces livres dans le Sacramentaire de Gellone, le livre de Kells, le Psautier d'Amiens 18 (v. aussi Rome, Vallicellanus B 25). Les origines de ces figurations impressionnantes et complexes mériteraient sans doute plus d'études en profondeur qu'on ne leur en a consacré jusqu'ici. Et quant à nous, nous n'avons pas à nous occuper des problèmes généraux que les initiales historiées de ces manuscrits posent à l'historien.

Mais l'importance que les initiales d'un genre semblable prennent dans les manuscrits grecs d'Italie nous invite à rappeler que ces initiales composites ont été créées d'abord, indiscutablement, dans le Nord-Ouest de l'Europe occidentale, probablement dans les *scriptoria* insulaires, peu avant le VIIIe siècle. C'est là que, dès le VIIIe siècle, elles nous sont attestées par des exemples remarquables, et c'est le rayonnement de l'art insulaire qui assura leur succès sur le continent, dans le cadre des enluminures de manuscrits carolingiens d'« écoles » différentes. Il faut que nous disions aussi que des initiales de ce genre, qui mettent à contribution ornements abstraits et floraux, motifs zoomorphes et anthropomorphes, n'apparaissent dans les manuscrits grecs et orientaux que vers la fin de l'époque de leur première floraison en Occident, à savoir vers la fin du IXe et au Xe siècle, et que même à une époque plus avancée (XIe-XIIe siècle), lorsqu'on les trouvera plus couramment dans les manuscrits byzantins, les initiales de ce genre y seront beaucoup plus modestes et moins vigoureuses, et ne connaîtront pas de succès prolongé ni généralisé.

On a certes affirmé parfois le contraire et attribué à l'« Orient » (sans pouvoir trop le préciser géographiquement) l'invention des initiales composites, principalement zoomorphes, qui de l'Orient seraient venues enrichir le répertoire des ornements dans les manuscrits latins. Mais ces théories ne reposent pas sur des faits certains et dûment attestés, et accordent la priorité à l'« Orient » en vertu du vieux principe *ex Oriente lux.* L'application de ces théories aux initiales composites est particulièrement regrettable, car, pour soutenir la thèse de la priorité « orientale », on fut amené à renoncer délibérément à la chronologie des monuments envisagés. En effet, ce qu'on n'oserait jamais admettre ailleurs on l'a curieusement admis ici, à savoir la valeur d'un témoignage sur les origines de telle forme fourni par un monument qui serait postérieur à l'œuvre qu'il était sensé annoncer. L'« originalité » de notre façon de voir n'est que là : nous attribuons normalement le témoignage d'une œuvre à l'époque à laquelle elle appartient, et non pas à une époque plus ancienne. Nous l'admettons notamment pour les ornements dans les manuscrits grecs et chrétiens d'Orient, en les datant de la même époque que les manuscrits qu'ils décorent. Nous nous refusons en particulier cette licence qui consiste à traiter différemment du problème des origines des ornements selon la langue des manuscrits, à savoir pour les manuscrits latins, retenir les dates des exemples conservés des ornements, et pour les manuscrits grecs et chrétiens d'Orient, supposer des antécédents plus ou moins lointains aux exemples conservés. Il n'y a aucune raison d'appliquer deux mesures différentes à ses deux séries de manuscrits, même en admettant que le nombre de manuscrits perdus est plus grand du côté grec et oriental que du côté latin. Car de toute façon, les pertes sont considérables d'un côté comme de l'autre, et des exemples conservés de manuscrits archaïques étant attestés aussi des deux côtés. Et notamment, on n'est pas désarmé en ce qui concerne les exemples d'ornements dans les manuscrits grecs et chrétiens d'Orient (syriens, coptes, arméniens, géorgiens), antérieurs aux codices décorés d'initiales composites (Xe-XIe siècle) au point de supposer à celles-ci des antécédents locaux plus anciens. Les peintures dans les manuscrits grecs, syriens, coptes du VIe siècle présentent parfois — en dehors des miniatures figuratives — des images de plantes, d'animaux, d'objets divers, mais aucune initiale composite. Les initiales historiées y sont généralement absentes, et là où elles apparaissent, elles n'ajoutent au tracé de la lettre majuscule que des

ornements modestes et peu nombreux[4]. Ces initiales n'ont rien du genre que nous appelons composite et qui introduit, dans le corps même de l'initiale, des êtres vivants, des éléments empruntés à des plantes et des motifs abstraits, et en font une composition particulière. On y réunit souvent, à côté de figurations de personnages et d'animaux entiers, des parties d'un corps humain ou d'un corps animal, pour les prolonger par des entrelacs, des rinceaux, des motifs abstraits. Les animaux apparaissent bien sur les pages des manuscrits grecs ou orientaux anciens, mais ce sont des peintures de tradition hellénistique qui se plaît à figurer l'animal tel qu'il est, son corps réel, ses mouvements pris sur le vif[5].

A cet égard, il faut se garder d'étendre aux motifs zoomorphes qui décorent les plus anciens manuscrits chrétiens, grecs et orientaux, les formules des motifs zoomorphes des arts antiques de l'Orient mésopotamien et iranien. Entre les deux, il y a les siècles de la prédominance de l'art grec. Le retour aux motifs zoomorphes plus abstraits, de caractère « héraldique », et de formes plus conventionnelles, ne se manifeste, dans les peintures des manuscrits grecs et chrétiens d'Orient, que vers l'an 900 et surtout vers l'an 1000, à la faveur d'un renouveau des arts iraniens, à travers l'industrie d'art musulmane et byzantine, qui en popularisa un certain nombre de motifs à effets[6]. Et encore s'agit-il d'images d'animaux que l'on figure en respectant l'unité organique de leurs corps, même si — ce qui est rare — on les rattache à des initiales (l'animal, l'oiseau, le quadrupède, y apparaît *à côté* de l'initiale proprement dite et ne fait que la toucher). Et il en est de même de la figure humaine. Si on l'introduit dans l'initiale, c'est sans défigurer les formes du corps.

Ajoutons que cette manière d'interpréter la figure humaine et animale se retrouve dans les œuvres des arts industriels, tant à Byzance que dans les pays chrétiens d'Orient. A l'exception peut-être de certaines peintures murales de Cappadoce et de quelques miniatures arméniennes et sculptures géorgiennes[7], qui nous mettent en présence de traitements schématiques et abstraits du corps humain (mais il ne s'agit pas d'utilisation de ces schémas à des fins décoratives). En Orient, le relief, l'orfèvrerie, la peinture monumentale de cette époque se montrent traditionnellement attachés à l'interprétation dérivée de modèles hellénistiques.

Mais il n'en est pas ainsi, en Europe occidentale. Dès avant la conversion au christianisme, les Celtes, d'une part, et les Germains, de l'autre, se servent constamment d'un genre de figurations qui unit en des compositions complexes et savantes des motifs anthropomorphes, zoomorphes, végétaux et abstraits, et cela en prenant les plus grandes libertés avec le corps organique des êtres et des plantes : on en détache des parties, on les distorse, les enroule, les rend méconnaissables par une déformation consciente et, enfin, on unit en des visions de fantaisie des motifs de toutes les origines[8] (fig. 335-347). Il semblerait que plus tard on ait perdu le sens plus précis que leurs créateurs donnaient à ces figurations, y compris celles dont on déchiffre *grosso modo* les sujets, tels la tête de serpent menaçant ou protecteur,

4. M. CRAMER, *Koptische Buchmalerei,* Recklinghausen, 1964, pl. II, fig. 50-56. D'autres exemples, dans Paris. copte 129 et sur des feuillets de manuscrits coptes, au Musée des Beaux-Arts de l'Université d'Ann Arbor.

5. Animaux et oiseaux divers, d'un style réaliste, sur les marges des manuscrits syriaques les plus anciens et les plus célèbres, comme l'Évangile de Rabula et l'Évangile Paris. syr. 33. Reproductions : J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures,* Paris, 1966, p. 133 et suiv., pl. 18, 20, 21, 22, 24-26, 28, 29-41. Nous ne suivons pas l'auteur de ce livre excellent lorsqu'il suppose que les images des *zodia* en question avaient une signification symbolique.

6. O. v. FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei,* fig. 99 (dans le texte) et fig. 63 et suiv., 97 et suiv., 107 et suiv., 180-185 (sur les planches). A. GRABAR, *Le succès des arts orientaux à la Cour Byzantine sous les Macédoniens* (réimpression dans GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age,* I, Paris, 1968, p. 265 et suiv.).

7. Exemples de représentations très schématisées de la figure humaine, dans les arts chrétiens d'Orient. Ces figurations, toutes rudimentaires, mais qui généralement sont des œuvres de bons techniciens et ne manquent pas de valeur artistique, remontent *grosso modo* à la même époque (IXe-XIe siècle) que les miniatures que nous étudions, et notamment les images latines les plus schématiques. — Peintures murales en Asie Mineure : N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres en Cappadoce,* Paris, 1963, pl. 40 et suiv., 50. — Miniatures arméniennes : S. DER NERSESSIAN, *Armenia and the Byzantine Empire,* Cambridge, Mass., 1945, pl. XXI, 2. DURNOVO, *Miniature arménienne ancienne* (en arménien et en russe), Erevan, 1952, pl. 5, 18. — Orfèvrerie géorgienne : G. ČUBINAŠVILI, *Orfèvrerie géorgienne* (Grusinskoe čekannoe iskusstvo) (en géorgien et en russe), Tbilisi, 1959, fig. 9-12, 14-20. Rappelons qu'au VIe siècle déjà, les mosaïstes de pavement, juifs et chrétiens, produisaient parfois des images non moins schématiques (synagogue à Beth Alpha et église à Misis, anc. Mopsueste, en Cilicie. E. KITZINGER, *Israeli Mosaics of the Byz. period,* 1960, fig. 8 et suiv. L. BUDDE, dans *Riv. arch. crist.,* XXXII, 1-2, 1956, fig. 24.

8. Nous ne pouvons évidemment ici qu'effleurer le vaste sujet de la signification, des origines et de l'histoire des ornements zoomorphes, dans les œuvres insulaires du haut Moyen Age. Nous tenons cependant à rappeler l'importance de ces manuscrits, dans l'histoire des ornements zoomorphes des manuscrits latins du haut Moyen Age, leurs descendants directs, à bien des égards. En reproduisant un certain nombre de ces pièces insulaires, païennes d'abord et puis chrétiennes, antérieures ou contemporaines des plus anciennes initiales historiées dans les manuscrits latins, eux-mêmes antérieurs aux exemples grecs, nous avons voulu permettre aux lecteurs de mieux suivre notre exposé. Nos figures, qui reproduisent un grand nombre d'exemples d'ornements latins, permettront au lecteur de suivre notre exposé.

Un auteur Italien, M. Thierry, a cherché récemment de nier ou de minimiser des apports de l'art celtique sur la peinture continentale du haut Moyen Age. Les preuves du contraire sont innombrables, surtout lorsqu'on envisage les enluminures des manuscrits, comme cela est notre cas. Nous n'oublions pas pour autant l'apport de la tradition germanique, qui cependant nous semble ne pas avoir influencé directement les enluminures que nous avions étudiées. V. cependant p. 44 ce que nous disons à propos du Oxford, Bodléenne grec 204.

ou le « dragon » qui vomit un être humain, ou la rangée d'oiseaux. Mais on ne saurait douter de l'intention première de ceux qui se servirent de ces figurations, celtiques et germaniques, les unes contemporaines du paganisme et les autres (pratiquement identiques), appliquées à des objets chrétiens. Le fait même d'avoir maintenu, bien des siècles après la conversion, un grand nombre de figurations de ce genre, créées précédemment, suppose une fonction qui leur fut attribuée, et qui ne saurait être « décorative » seulement, mais religieuse et apotropaïque. En Irlande et en Angleterre, au VIIIe-IXe siècle, les ornements des manuscrits chrétiens partagèrent le sort des objets de culte (croix, vases liturgiques, meubles) sur lesquels on reproduisait ces mêmes ornements [9]. Mais ce sont les versions de ces ornements que — après la conversion — on créa pour les manuscrits en les adaptant aux frontispices (fig. 337, 340) et aux initiales (fig. 338 et suiv.), qui furent appelées à un rayonnement général en Europe occidentale. Ils se sont répandus sur le continent jusqu'en Italie [10], emportés par les fameuses missions évangéliques irlandaises, et furent imités par les peintres de tous ces pays, pendant plus d'un siècle.

Les premières étapes de l'histoire de l'initiale composite coïncident avec l'essor et le rayonnement des manuscrits insulaires. Tandis que le décor peint des manuscrits grecs et levantins s'était formé en partant de l'art hellénistique qui ne le chargeait généralement d'aucune signification irrationnelle, le décor des manuscrits insulaires et de leurs dérivés avait ses racines dans l'art protohistorique de ses pays d'origine, art qui était encore vivant à l'époque des plus anciens de ces manuscrits. Comme le disait si bien Henri Focillon, rien ne caractérise mieux l'art d'Occident au haut Moyen Age que cette coexistence de l'art d'une civilisation très archaïque et d'autres, nés au sein de la société la plus évoluée de l'époque, la société romaine. La confrontation des ornements dans les manuscrits grecs et levantins, d'une part, et des manuscrits latins insulaires, de l'autre, au très haut Moyen Age, nous donne une excellente occasion d'observer cette même juxtaposition de deux « âges d'art » différents.

9. F. HENRY, *L'art irlandais*, I, pl. p. 108, fig. 46-48; II, fig. 8 et p. 103 à 153. V. aussi la reliure en métal ornementé, dit de Landau, à la Pierpont Morgan Library, New York. On trouvera aussi, dans les livres de Kendrick, Henry, etc., de nombreux exemples de croix en pierre sculptée et des enluminures de manuscrits qui imitent directement des pièces d'orfèvrerie.

10. G.L. MICHELI, *L'enluminure du haut Moyen Age et les influences irlandaises*, Bruxelles, 1939. Exemples dans les manuscrits italiens, en dehors des traités généraux de Venturi, Toesca, Cecchelli, voir BELTING, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 25, 1962, p. 193 et suiv. BERTELLI, dans *Boll. d'arte*, 1959, p. 85 et suiv. AVERY, *Exultet*, pl. V, XI, LXXV.

L'initiale composite est née dans le cadre des manuscrits insulaires et de leurs dérivés, comme une adaptation à des lettres majuscules (il y en a eu d'autres, parallèles, pour les frontispices et les en-têtes des mêmes livres) de ce genre d'ornements complexes qui réunissent en un faisceau commun des motifs anthropomorphes et zoomorphes, et des motifs abstraits (fig. 340 et suiv.). Le succès de ces initiales, qu'on fit grandes et d'un effet très riche, fut énorme dans le monde latin. D'une façon générale, ce succès s'arrêta à la frontière linguistique du latin. Mais on vit aussi des initiales de manuscrits grecs accepter le principe d'un décor analogue, en ce sens qu'il réunissait autour de la lettre majuscule des ornements géométriques, floraux, zoomorphes et anthropomorphes (v. *infra*, p. 94). Certes, ce que les Grecs réalisèrent dans ce sens fut toujours beaucoup moins osé et moins riche que les compositions ornementales dans les manuscrits de tradition insulaire. Mais ces réalisations, moins originales et assez différentes, ont des qualités qui leur sont propres. C'était des transpositions dans le langage grec « d'expressions ornementales » étrangères, ou des créations originales conformes au goût grec, mais qui n'auraient probablement jamais été tentées sans qu'il y ait eu, à l'origine, l'initiale composite nordique.

Quand et où s'était fait ce transfert à l'initiale grecque du genre de décor composite ? Selon nous, c'est dans les *scriptoria* grecs d'Italie que les décorateurs grecs ont eu l'idée de cette adaptation, parce que c'est là surtout qu'ils ont eu l'occasion de manier des manuscrits latins décorés d'initiales de ce genre. Sur les pages qui précèdent, nous avons montré que des manuscrits grecs d'Italie des IXe, X^e et XIe siècles portent effectivement des traces, nombreuses et variées, d'emprunts à l'art des manuscrits latins de tradition insulaire. Appréciant le décor de ceux-ci, ils en ont copié ou imité divers motifs, voire des compositions entières.

Nous croyons avoir montré, sur l'exemple du Vatican. Barber. grec 285, et d'autres manuscrits cités concurremment, que ces emprunts s'étendaient aux initiales qui, nombreuses et soignées, remontent fréquemment à des modèles latins, insulaires et carolingiens. Certes, cette catégorie d'ornements peints, qui plus que les autres, est liée à l'écriture, présente toujours des écarts par rapport aux modèles latins. Le rôle de ces modèles est évident, en ce qui concerne certaines catégories de motifs (animaux en groupes « dramatiques » et figure humaine), tandis que se trouvent exclues l'initiale de proportions colossales, si fréquente en Occident depuis les Irlandais, et très rarement répétée par les Grecs (fig. 320), ainsi que

l'initiale dont la composition ornementale demande le dépècement ou l'extorsion du corps des êtres vivants, hommes et animaux ou oiseaux, procédé non moins courant en Occident. Il s'agit de savoir aussi dans quelle relation se trouvent les uns par rapport aux autres les manuscrits *grecs* d'Italie que nous avons étudiés, et les manuscrits enluminés *latins* de la même provenance, et ces mêmes manuscrits grecs d'*Italie* et les manuscrits grecs enluminés à *Byzance* même ou à l'intérieur de l'Empire byzantin.

Ce sont les manuscrits latins confectionnés dans les *scriptoria* d'Italie qui représentent la tradition proprement italienne de l'époque. Nos ornements dans les manuscrits grecs de la même provenance leur sont-elles apparentées ? Les emprunts aux modèles carolingiens ne se seraient-ils pas faits par l'intermédiaire d'œuvres italiennes qui auraient été peut-être les premières à faire des emprunts aux originaux insulaires et carolingiens, à Farfa et ailleurs. Si importantes que soient ces questions, nous nous sommes abstenus d'y répondre ici d'une façon ferme, n'étant pas suffisamment renseigné sur la décoration peinte dans les manuscrits italiens, contemporains des œuvres grecques envisagées. Des confrères italiens seront mieux placés pour le faire un jour que nous espérons prochain.

Mais autant que nous voyons, les manuscrits italiens enluminés du IXe et Xe siècle, assez peu nombreux semble-t-il, ne forment aucun groupe homogène, et les peintures qu'on y trouve n'atteindront un niveau de qualité supérieur qu'à la fin de l'époque envisagée, dans la deuxième moitié du XIe siècle. Les enluminures plus anciennes, contemporaines des miniatures et ornements des manuscrits grecs, sont médiocres, et auraient peu de chances, selon moi, d'inspirer les peintres grecs.

Ceci étant dit, relevons la présence de motifs insulaires dans les manuscrits latins du Mont-Cassin, au XIe siècle, preuve d'une influence qui leur était commune avec les manuscrits grecs copiés dans la même région. Ainsi, dans le Tétraévangile Vatican. lat. 3741, œuvre italienne du XIe siècle, on trouve fol. 71, 99 v°, 148 v°, le motif de la tête de dragon qui mord son propre cou, c'est-à-dire un détail insulaire que nous avions relevé dans plusieurs manuscrits grecs d'Italie. On retrouve ce même motif aux fol. XCVII, C, CV v°, du Vatican. lat. 1202, œuvre de Desiderius, abbé du Mont-Cassin [11]. Le même manuscrit latin fait d'autres emprunts à l'ornementation des manuscrits nordiques. Mais quelques-uns d'entre eux n'ont pas de pendants dans les manuscrits grecs d'Italie, telles, par exemple, les très grandes initiales de genre insulaire [12]. Cependant, fol. II v°, on trouve une tête de monstre dévorant un petit quadrupède qui ressemble à ceux de Patmos 33 ; ou encore, fol. CCXII, CCXIV v° à CCXXII v°, une série d'initiales moyennes, avec bandes à fleurons, tresses, nœuds et têtes de dragons qui, à certains égards, pourraient être rapprochées de celles du Paris. grec 654 et du Vatican. Ottobien. 14.

Ces rapprochements ont certes leur intérêt, mais, côté latin, on a affaire à des exemples que nous avions observés plus d'un siècle plus tôt, dans les manuscrits grecs d'Italie (leur groupe principal est du milieu du Xe siècle). Aussi, en attendant le témoignage possible d'enluminures dans les manuscrits latins d'Italie plus anciens que les exemples ci-dessus, on ne saurait rien affirmer quant au rôle que ceux-ci auraient pu jouer dans la transmission de motifs insulaires.

Il y a d'autres points de ressemblance entre l'art du Vatican. lat. 1202 et celui d'un de nos manuscrits grecs, le Vatican. Barber. grec 285 (où d'ailleurs le motif du dragon mordant son cou apparaît aussi, plusieurs fois). Mais il s'agit cette fois de motifs qu'il est préférable d'envisager en rapport avec la tradition byzantine ou proprement grecque.

11. Voir note 66, p. 52.

12. Quelques exemples : BERTAUX, *l.c.*, fig. 81-84, pl. IX, XII ; M. AVERY, *Exultet*, pl. I, II, V, VII, IX, XV, XIX ; H. BLOCH, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 3, 1946, fig. 239-241, 244 et suiv. Les initiales de certains manuscrits grecs d'Italie, en dehors du Patmos 33, sont particulièrement grandes (par rapport aux initiales habituelles, dans les codices grecs). Voir nos fig. 320, 327, et WEITZMANN, *l.c.*, pl. XCI, 579.

III. PROBLÈMES BYZANTINS

Comme pour les contacts avec le carolingien et l'insulaire, de même pour les rapports avec le byzantin (art pratiqué à Constantinople et dans l'Empire), on se trouve en présence de deux problèmes : apport du byzantin proprement dit aux œuvres grecques d'Italie, et rôle possible de celles-ci dans l'histoire de l'enluminure byzantine.

C'est l'un de nos trois manuscrits abondamment illustrés du IXe siècle, le Livre de Job, Vatican. grec 749, qui nous met en présence d'une influence de l'art byzantin de son temps[13]. Les premières images de ce manuscrit suivent de très près un modèle antique, elles sont à la fois animées et grossières, les scènes s'y jouent devant un fond bleu-ciel. C'est à cette partie du manuscrit qu'appartient aussi l'unique initiale historiée qui — on l'a vu — est d'inspiration latine. Puis, à partir du fol. 38, le style change considérablement. Il devient plus grave et majestueux, un nimbe entoure la tête de Job, sa tête et son corps sont modelés, les costumes le sont également. Le fond est d'or. Une troisième main intervient à partir du fol. 119, mais elle n'apporte que des nuances de détail au second style. Les deux derniers styles présentent une interprétation de modèles antiques par un peintre formé sur des modèles byzantins de 900 environ (ses personnages font penser à ceux de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique)[13]. Enfin, fol. 226 et suiv., l'illustrateur maintient ce style, mais revient aux visions célestes telles qu'on en voit au début du livre, tout en les adaptant au style byzantin des images intermédiaires (visages au modelé fin, draperies). Il s'agirait peut-être de nouvelles œuvres du premier peintre, mais qui aurait tiré parti de l'apport, plus moderne (plus classique), de celui qui a peint les scènes du milieu du livre.

Le détail de ces observations est peut-être subjectif, mais non pas le fait que nous cherchons surtout à relever, à savoir qu'il y a eu intervention d'un peintre formé au goût et à la technique de l'art byzantin de la fin du IXe siècle. Cette intervention eut lieu dès cette époque (car les dernières miniatures sont sûrement du IXe), et en Italie (à preuve, le retour à la première manière, par l'illustrateur des dernières pages, les premières étant sûrement illustrées en Italie : voir l'initiale fig. 1).

Historiquement, ce renouveau de l'apport byzantin correspond au retour de l'État byzantin en Italie méridionale.

Curieusement, un autre Livre de Job illustré, le Patmos 171, comprend un certain nombre de miniatures qu'on attribue avec une grande probabilité à un *scriptorium* d'Italie[14]. Là aussi, il y a deux manières très distinctes : les miniatures du début sont d'un style très antique (malheureusement, les peintures de cette partie de l'illustration sont très mal conservées), et leur lieu d'origine est inconnu ; tandis que la deuxième série d'images — la plupart d'entre elles — est d'un art apparenté à celui de la deuxième manière du Job du Vatican, et surtout au style des dernières miniatures de ce manuscrit : le byzantin s'y affirme certes, mais non sans concessions aux modèles plus anciens qu'on s'occupe à adapter à un goût du jour.

Ces interventions byzantines devraient être rapprochées de la façon qui se dégage — mais un peu plus tard (quoique du temps de l'occupation byzantine) — de l'examen de certains *Exultet* parmi les plus beaux (par exemple, Bari I et Bari II)[15]. Les tresses des cadres et les scènes du cycle principal y sont d'inspiration italienne, et techniquement aussi elles se rangent parmi les œuvres locales. Mais les images des saints en *clipeus*, sur le cadre, avec leurs noms écrits en grec, sont d'un art byzantin indiscutable, et contemporain. La présence parmi ces saints de saint Luc de Phocide prouve que les modèles byzantins n'ont pu être portés en Italie qu'à l'époque même de la confection de ces *Exultet*. Le cas est d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'un apport de l'art byzantin à la décoration d'un manuscrit *latin*, apport limité (d'autres parties du décor des mêmes rouleaux ne sont pas affectées par ces byzantinismes), mais qui va certainement dans le sens de Byzance vers l'Italie.

Mais voici un cas moins clair qui se présente autrement. Considérons deux manuscrits copiés en Italie, l'un grec et l'autre latin : un psautier grec copié et illustré en Italie, que nous attribuons à la fin du Xe siècle, le Vatican. Barber. grec 285, et le très célèbre Recueil hagiographique latin copié et illustré au Mont-Cassin, sous l'abbé Desiderius, c'est-à-dire vers 1070, le Vatican. lat. 1202 (Vie de saint Benoît, etc.). La date du premier de ces manuscrits est incertaine, et quoique nous y voyons un codex antérieur de plus d'un demi-siècle au volume du Mont-Cassin, il est utile de revoir ce problème de la datation en confrontant les deux séries de peintures.

Le manuscrit de Desiderius est fort beau, et tout le monde est d'accord pour trouver que ces miniatures sont d'un style très byzantinisant. Personnellement j'ajouterai : ce byzantinisme force un peu la tendance de l'art byzantin de l'époque à montrer des personnages élégants et nobles, aux traits réguliers et beaux, aux draperies harmonieuses, le tout plus ou moins « dématérialisé ». C'est bien le style byzantin du XIe siècle, mais moins sévère qu'ailleurs, et trop « aimable » pour les années 70, c'est-à-dire bien avant Daphni. Autrement dit, on a affaire à une interprétation locale, italienne, et non pas à une œuvre directement inspirée par les œuvres byzantines que Desiderius venait de faire venir de Constantinople. Une peinture de cette suavité avait beaucoup plus de chances de s'appuyer sur des antécédents locaux dont les contacts avec Byzance auraient été plus lointains.

En effet, le Vatican. Barber. grec 285 — dont nous avons vu plus haut le grand intérêt, et la variété de ses peintures — pourrait peut-être nous renseigner sur ces antécédents supposés du Vatican. lat. 1202. Plusieurs traits sont communs aux miniatures de ces deux manuscrits : le dessin au trait fin qui relève le détail des visages et des draperies ; le modelé des visages et du corps nu, aux ombres vertes, dans le Vatican. lat. 1202, et bleues, dans le Vatican. Barber. grec 285 ; la beauté agréable des têtes des adolescents (lat. 1202, fol. CXXLII v° et Barber. grec 285, fol. 22 v°) et des vieillards aux cheveux blancs (lat. 1202, fol. fol. XLIIII et Barber. 285, fol. 42, 125 v°) ; les nombreux profils à la bouche largement ouverte (lat. 1202, fol. LXXX, CLVII et Barber. grec, fol. 93, 109). Dans le premier de ces manuscrits, ce sont des démoniaques et des démons, ce qui explique probablement les têtes analogues, de caractère décoratif, dans le second.

Ces points de parenté une fois établis, le Barber. grec 285, plus fidèle à ses sources antiques, fait mieux comprendre le style suave du Vatican. lat. 1202. C'est une fusion de la manière du Barber. grec 285 et des formes byzantines de l'époque, qui leur furent superposées, du temps de Desiderius, qui définit le style du Vatican. lat. 1202. D'ailleurs, à titre plutôt exceptionnel, le Barber. grec 285 annonce parfois les byzantinismes du Vatican. lat. 1202 : voir la Vierge avec l'Enfant, fol. 81 v°, et une sainte, fol. 91, etc.

Antérieur au Barber. grec 285, l'Euchologue Vatican. grec 1554 présente un autre exemple d'une intervention du style byzantin contemporain. Mais ici cette intervention ne concerne qu'une peinture pleine-page d'une époque postérieure au manuscrit et à ses enluminures. Celles-ci remontent au Xe siècle, tandis que la miniature ajoutée (fig. 282), qui figure saint Basile, doit être du XIe siècle. C'est encore une imitation du style sévère de cette époque, mais dans une interprétation plus suave, dans un genre délicat et pâle. Ce style fait penser au Vatican. lat. 1202.

Un autre manuscrit grec encore, l'Athen. 211, du Xe siècle, que nous croyons également copié dans un *scriptorium* d'Italie, nous met en présence de ce style suave (fig. 47, 48). Qu'on considère notamment les visages juvéniles, les traits menus et fins, les longs cous, les cheveux bouclés des personnages de ces miniatures : elles s'apparentent manifestement aux figures du Vatican. lat. 1202, et il en est de même des draperies très classiques et finement tracées dans les miniatures de l'Athen. 211. Mais ces draperies et les têtes des personnages ne sont pas imaginables, sans un apport très ferme des modèles byzantins de l'époque.

Disons, avant d'en finir avec les apports de l'enluminure byzantine contemporaine, que plus tard, et notamment au XIIe siècle, les ateliers d'Italie ont

13. Quelques-unes des observations ci-dessous, sur le style des miniatures du Vatican. grec 749, ne font que compléter les analyses de K. Weitzmann (ouvrage cité p. 16), mais nous croyons devoir y revenir dans le présent chapitre consacré au rôle de l'art proprement byzantin.

14. Reproductions en grand des têtes de Salonique : A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin*, Dossier archéologique, Paris, 1957, fig. 125-136. Les peintures murales de Cappadoce nous mettent en présence d'étapes semblables à celles observées sur les miniatures du Vatican. grec 749 et du Patmos 171. De part et d'autre, on se rend compte de l'effet de la « renaissance » byzantine sur le style courant, à l'époque des débuts de ce renouveau de la tradition classique.

15. AVERY, *Exultet*, pl. V, VII, IX-XI, etc.

parfois imité des ornements à fleurons qui apparaissent à Constantinople vers le milieu du xe siècle, dans les manuscrits destinés à la cour. En Italie, la bibliothèque du couvent grec de Patir possédait un certain nombre de copies de ce genre, à côté d'originaux importés ; d'autres ont dû être confectionnés à Grotta Ferrata. Mais aucune œuvre intéressante de provenance italienne ne nous est connue, dans cette série. Ce sont des produits « provinciaux » dans le sens habituel du terme, c'est-à-dire des œuvres qui, avec retard et moins d'art, suivent les modèles de la capitale (exemples : Vatican. grec 2034, 2036, 2046).

Un point intéressant se dégage ainsi de ces remarques : vers la fin de la domination byzantine, en Italie, les manuscrits qu'on y décorait suivaient entièrement les modèles byzantins courants, et avaient perdu leur physionomie régionale et les contacs avec les arts voisins, latin et islamique. Les manuscrits plus anciens, ceux qui témoignent de ces contacts, et qui — on l'a vu — ne manquent pas d'originalité, sont bien plus intéressants, mais leurs rapports avec les œuvres confectionnées à l'intérieur de l'Empire sont plus difficiles à définir. Cela vient évidemment de ce que le nombre de manuscrits byzantins enluminés pourvus d'un colophon est infime, et de ce que, en cette matière, la production de la capitale byzantine, aux IXe et Xe siècles, manque d'unité. On est certes en mesure d'attribuer à Constantinople un certain nombre de manuscrits enluminés, mais la partie ornementale de leurs peintures présente trop de variété, pour nous permettre de dégager les caractères propres à une même « école » de la capitale. Tandis que par ailleurs rien, dans l'ensemble des manuscrits conservés de cette époque, ne nous autorise à lier à une autre cité ou à une province quelconque un genre de décoration de manuscrit quel qu'il soit. Nous avons dit plus haut (p. 90-92) pourquoi il fallait renoncer notamment à attribuer à la Cappadoce un genre de décoration (à initiales zoomorphes) que M. Weitzmann pensait pouvoir y localiser.

Tout ce qu'il me semble permis de proposer, pour séparer les manuscrits grecs de provenance italienne de ceux qui ne le seraient pas, c'est de ranger dans la première catégorie tous les livres dont les ornements comprennent des motifs d'origine latine. C'est de cet indice que nous nous sommes servis, pour réunir la documentation mise à la base de cette étude, sans nous dissimuler évidemment l'imperfection d'un pareil procédé. Car il y a pu avoir des manuscrits enluminés grecs copiés en Italie, mais dépourvus de toute influence de l'art occidental (voir les exemples du XIIe siècle, provenant de Patir), comme on pourrait imaginer une œuvre créée à l'intérieur de l'Empire et touchée par un latinisme quelconque (voir nos hésitations, p. 54, à propos de Londres, B.M., Arundel 547). Mais notre expérience des manuscrits nous invite à admettre que de pareilles exceptions, si elles existent, sont très rares, et que par conséquent — et en attendant mieux — notre méthode peut être maintenue, pour l'ensemble des codices considérés.

Or, si on l'accepte, on est tenté d'attribuer aux enluminures des manuscrits grecs d'Italie un rôle historique important, celui d'avoir transmis à Byzance l'initiale composite occidentale, formée par des motifs anthropomorphes, zoomorphes ou floraux. Les peintres des *scriptoria* grecs d'Italie — on l'a vu — la manièrent couramment depuis le IXe et surtout aux Xe et XIe siècles. Cette thèse voudrait que les manuscrits byzantins, que rien ne rattache à tel ou tel groupe d'initiales des manuscrits grecs d'Italie, aient été influencés par ceux-là.

Jusqu'ici, tous ces manuscrits et leur décoration ornementale n'ont fait l'objet d'aucune étude monographique, et le seul érudit qui en ait parlé, K. Weitzmann, en 1935, ne l'a fait que rapidement. Il était surtout préoccupé, à cette époque, de classer les manuscrits qu'il avait eu le mérite d'enregistrer, par régions géographiques. Mais ce classement à base géographique n'a pas résisté aux critiques, et de nos jours, nous n'avons pas à en tenir compte. Cependant, sans prétendre localiser les *scriptoria* qui ont vu naître les manuscrits envisagés par Weitzmann, nous rapprochons des manuscrits d'origine italienne certaine de ceux des codices qui présentent des initiales apparentées. Comme on se rappelle, les initiales dans les manuscrits d'origine italienne appartiennent à plusieurs genres différents. C'est genre par genre qu'il faudra donc que nous considérions ces rapprochements (entre pièces d'origine italienne assurée et pièces d'origine non précisée, mais qu'on localise à l'intérieur de l'Empire).

On pourrait ainsi rapprocher les peintures de manuscrits proprement byzantins suivants de peintures des codices grecs d'Italie que voici : a) Trois manuscrits byzantins : Patmos 29 (recueil de sermons de saint Basile), Patmos 43 et 44 (deux parties d'un recueil de sermons de saint Grégoire de Nazianze) : initiales composites qui présentent de petits personnages en action et des animaux (ou parties d'animaux) ; dessin fin, couleurs claires. A comparer à deux manuscrits d'origine italienne : Paris. grec 654 et Vatican. Ottobien. grec 14 : initiales semblables, dessin et couleurs, aussi.

b) Ou encore trois manuscrits byzantins : Mont-Athos, Caracallou 11, Moscou. Musée Historique 42,

Londres, British Museum, Arundel 547, qui, apparentés entre eux, montrent des traces d'influences constantinopolitaines. A comparer à deux évangiles grecs d'origine italienne : le Paris. grec 277 et le Patmos 70. A côté de nombreux motifs zoomorphes, relevons-y, parmi les motifs occidentaux transmis aux Grecs, celui des membres détachés du corps humain, qui servent à former des lettres. Le cod. Caracallou 11 rejoint aussi les manuscrits grecs d'Italie en reprenant le motif de la tête seule vue de face. Le codex Mont-Athos, Lavra 86, Évangiles, dont nous ne connaissons que quelques pages, présente des initiales de dimensions inaccoutumées à Byzance, mais courantes en Occident, et deux exemples d'une figure en action (martyre d'un saint et Matthieu écrivant) qui se superpose à la lettre ou s'inscrit dans la volute qu'elle forme (fig. 348, 349). C'est bien la façon de rattacher un personnage à une initiale que nous avons observée sur beaucoup d'exemples, dans les manuscrits grecs d'Italie.

D'autres exemples de rapprochements du même genre pourraient être cités, et la parenté qu'ils fixent n'est pas douteuse. On pourrait même ajouter : la chronologie des manuscrits en question rend très plausible l'hypothèse que nous proposons, car les manuscrits d'origine purement byzantine ne sont pas antérieurs à la deuxième moitié du Xe siècle, et en bonne partie s'approchent de l'an mille. Tandis que, du côté des manuscrits d'Italie, les initiales composites débutent dès la fin du VIIIe siècle, et sont nombreuses dès la première moitié du Xe siècle.

Ajoutons cependant que de part et d'autre il a pu y avoir des œuvres antérieures, et que les influences occidentales sur la structure des initiales (influences certaines) ont pu évidemment toucher les *scriptoria* de l'Empire autrement que par les manuscrits grecs d'Italie. Notre hypothèse nous semble proposer la solution la plus plausible, mais peut-être pas la seule possible.

A vrai dire, les initiales composites n'ont jamais été très en vogue, à Byzance, où à aucun moment aussi on n'a beaucoup cultivé les sujets tératologiques. Aucune comparaison à cet égard avec l'Occident, à toutes les époques du Moyen Age, ni avec les arts périphériques par rapport à Byzance (Transcaucasie, Slaves). La poussée des IXe-Xe siècles qui nous occupe a été de courte durée — et, selon moi, d'inspiration étrangère, occidentale — et à cet égard les transformations, dans deux sens différents, que les Byzantins opérèrent quant aux initiales historiées, vers le milieu du XIe siècle, et au XIIe siècle, sont très symptomatiques. Première direction : partant de la formule qui, elle aussi, avait été lancée ou du moins fréquemment appliquée dans les manuscrits d'Italie, ils s'appliquèrent à animer les initiales en plaçant devant elles ou à l'intérieur d'elles des figures isolées et même des scènes inspirées par le texte ci-contre. Autrement dit, rejetant la tératologie et les diableries menaçantes des initiales transmises de l'Occident, les Byzantins n'en acceptèrent que le principe (celui de l'image rattachée à l'initiale). Quant au contenu de cette image, ils l'ont mis en harmonie avec les illustrations du texte et le contenu du texte lui-même, en y installant des sujets sacrés. Le beau Rouleau liturgique du patriarcat grec de Jérusalem, et quelques autres luxueux manuscrits du XIe siècle, nous offrent de remarquables exemples de cette adaptation, strictement byzantine et appelée à connaître un succès certain [16] (fig. 350-354).

Il faudrait préciser : à côté des initiales à scènes, on y trouve aussi des initiales avec une seule figure debout, qui est censée s'appuyer contre la tige verticale de la lettre. Les extrémités de celle-ci peuvent y apparaître, au-dessus et au-dessous de la figure du personnage. Ces figurines, comme les scènes des initiales, sont toujours de dimensions très réduites, en comparaison avec ce qu'on voit dans les manuscrits grecs d'Italie. C'est là un trait typique — et le style harmonieux des peintures elles-mêmes — qui distingue les exemples proprement byzantins de ceux d'Italie. Ces derniers, en partie plus anciens que les peintures constantinopolitaines, ont dû jouer le rôle de modèles pour celles-ci, ayant été elles-mêmes inspirées par les initiales à personnages latins attestées en Occident depuis le VIIIe siècle [17].

La seconde direction prise par les adaptations byzantines a pu débuter un peu plus tard, au XIIe siècle (?). Cette fois, on maintient les thèmes des initiales peuplées d'animaux et d'oiseaux, voire de personnages avec des animaux. Mais on leur donne de petites dimensions, on les figure sur les marges sans les charger de la fonction d'initiale (ce qui diminue leur lien avec le texte), et on leur enlève en quelque sorte toute virulence en interprétant ce répertoire de motifs hétérogènes comme des scènes de cirque ou de « menus plaisirs » (acrobates et prestidigitateurs). Le décor des Paris. grec 550 et

16. Exemples : GRABAR, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 121 et suiv., fig. 34 a-i, 35 a-e. LAZAREV, *Histoire de la peinture byzantine* (version russe), pl. 132, 134-137, 149, 155. Un bel exemple inédit de ce genre d'initiales, dans un recueil des homélies de Grégoire de Nazianze, au Patriarcat de Constantinople (photographies aimablement communiquées par M. l'abbé Richard, dont je le remercie).

17. V. par exemple, dans le Sacramentaire de Gellone, nos fig. 92, 94, 95.

Mont Sinaï 339[18], et déjà celui des deux manuscrits des sermons de Jacques de Kokkinobaphos[19], offrent des exemples de ce genre (fig. 355-360). Mais comme les sujets zoomorphes et tératologiques y sont, malgré toutes les précautions, un peu trop voyants pour l'art proprement byzantin[20], je me demande s'il ne s'agit pas d'une poussée d'influences romanes, peut-être à travers la Cour de Palerme ?

Si, à leur origine dans le Nord de l'Europe occidentale, les initiales composites peuplées d'êtres fantastiques et d'images de violence, — qu'il a fallu beaucoup de fidélité aux croyances ancestrales pour les introduire dans les livres chrétiens —, les initiales composites des versions byzantines avaient été converties simultanément à la religion chrétienne et à une esthétique qui cherchait surtout à procurer une distraction aimable.

18. GRABAR, *l.c.*, fig. 34 a-i. Autres exemples, en mosaïques et peintures murales byzantines du XIe et XIIe siècle : voûtes des escaliers de Sainte-Sophie à Kiev, et de la chambre de Roger II à Palerme.

19. C. STORNAJOLO, *Miniatura delle omiliie de Giacomo Monaco e dell'Evangeliaro greco Urbinati*, Rome, 1910, ne reproduit que quelques initiales du second de ces manuscrits du XIIe siècle, quoiqu'on en trouve dans l'autre également, du même type. Une seule des initiales reproduites offre des motifs zoomorphes (dernière planche).

20. Je pense à l'abondance exceptionnelle de monstres, souvent menaçants (ils étaient peu dramatiques au XIe siècle), dans les compositions ornementales de Paris. grec 550.

INDEX

Les mots Byzance, Italie, miniatures, ornements, qui reviennent constamment dans cet ouvrage, ne figurent pas dans cet index.

A

Aaron, image, 61.
Actes des apôtres, 16, 68.
Ahtamar, reliefs, 46.
Aigle, images, 62.
Alba Julia, 71 n. 81.
Allemagne, 19.
Almeria, en Espagne, 35 n. 42.
Amiens, Bibl. Municip., cod. *18*, 62, 65, 82, 84, 88, 89, 90.
Ancyre, 69.
André, apôtre, images, 17, 66.
Anges, images, 54.
Angleterre, 19, 92.
Ann Arbor, Bibl. Univ., feuillets coptes, 91 n. 4.
Antioche, mosaïque, 19 n. 15, tyché, 26.
Aquilée, 19.
Arabes, arabe, 8, 34, 39, 69, 76.
Arménien, 91 n. 7, voir aussi Ahtamar.
Ascension, image, 17.
Asie Mineure, 70, 91 n. 7.
Athènes, Bibl. Nat., cod. *74*, 9, **67-68**, 74 ; cod. *149*, 9, 68 ; cod. *210*, 9, 51, **54-55**, 76 ; cod. *211*, 9, **25-27**, 51, 53, 54, 64, 71, 76, 94.
Autun, tissu, 35 n. 42.
Avery Myrtille, 27, 28.
Ayvali, en Cappadoce, peintures, 18.

B

Babylone (fleuves de), image, 58, 61.
Bagdad, 35.
Balaam et Joasaph, 28.
Balkans, 19.
Barcelone, 46.
Basile, homélies, 54, 76, 96 ; image, 65.
Basilicate, 7.
Bénévent, 86.
Benoît, saint, 51, 64 n. 75.
Beth Alpha, 91 n. 7.
Bethléem, église de la Nativité, 70.
Bidpai (fables de), 27-28, 84.
Bisignano, 36.
Biure, abbé, 46.
Bonicatti Maurizio, 11.
Broderies et tissus historiés, 28, 29, 34-35, 45, 46, 48.
Bruxelles, Bibl. roy. latin *2493*, 47.
Bythinie, 69.

C

Calabre, 7, 31, 34, 39, 47, 50, 71, 72, 81, 82, 88.
Cambridge, Corpus Christi College, cod. *285*, 59, 60.
Campanie, 36.
Capoue, 7, 36, 37, 38, 40, 43, 44, 45, 63, 65, 68, 81, 82, 88.
Cappadoce, 18, 53, 72, 73, 83.
Carolingien, art, v. les manuscrits et noms de villes, ainsi que p. 87 et suiv.
Carolingien, école du Palais, 87-88.
Cassien, écrits, 40 et suiv.
Castelseprio, 88, 89.
Cava, 59.
Celtes, 91.
Cène, image, 66, 67.
Cerf, image, 60.
Charité, images, 44.
Charlemagne, 90 ; Charles le Chauve, Bible, 71 n. 82.
Christ, images, 54, 57, 60, 61, 66, 67, 73, 86, 88.
Christodule, fondateur du monastère Saint-Jean de Patmos, 50.
Cimitile près de Naples, peintures, 23.
Combat de David contre Goliath, image, 55, 58-60.
Concasty, Mlle M.L., 11, 22, 23, 69.
Constantin et Hélène, images, 54, 57, 61.
Constantinople, 26, 69, 78, 95, 96 ; Bibl. du Patriarcat ms. Grégoire de Nazianze, 97 n. 16 ; Grand Palais, mosaïques, 19 n. 15 ; reliefs colonne Arcadius, 19 n. 15 ; Renaissance des Macédoniens, 89.
Corbie (école de), 63, 82, 84.
Cordoue, ivoire, 35 n. 44.
Costume du clergé, tonsure, 21.
Courcelle, P., 64.
Crucifiement, Crucifié, image, 23.

D

D'Alverny, Mlle M.T., 25.
Daniel, scribe, 31.
Daphni, mosaïques, 94.
David, roi, image, 61 ; v. aussi Combat.
Denis l'Aréopagite (Pseudo), textes, 35, 39-40.
Desiderius (Didier), abbé, 93, 94.
Devreesse (Mgr), 26, 48, 69, 72, 83.
De Wald, E., 56, 59, 89.
Diadoque, écrits, 40.
Dieu le Père, image, 61.
Dieu-roi, image, 62.
Dioscoride, traité de, 25.
Dorothée, écrits, 40.
Dublin, Trinity College Library, Book of Kells, 49, 62, 63, 89, 90.

E

Égypte, 19, 46.
Élie, prophète, image, 23.
Élie, scribe, 46.
Enfer, image, 60.
Escorial, Bibl., cod. *d.* I. *1* et *d.* I. *2,* Canons, 25, 44, 45, 46.
Ésope, 28.
Espagne, 35, 44, 45, 46.
Euphémios, scribe, 77.
Eusèbe, auteur des Tables des Canons, 33 n. 37.
Exultet, rouleaux illustrés, 21, 26, 41, 72 n. 84, 94-95 (Bari I et II).
Ézéchiel, prophète, image, 42.

F

Fermo, broderie à, 35 n. 42.
Florence, Bibl. Laurentienne, cod. Conventi soppressi *177,* 9, 10, **39,** 57-58, 82, 89 ; cod. Conventi soppressi *202,* 9, 10, 20, **35,** 45, 46 ; cod. Plut. I. *56* (Rabulensis), 46, 91 n. 5 ; cod. Plut. XI. *9,* 9, 10, **39-40.**
Focillon, H., 91.

G

Gérone, cathédrale, Beatus, 44.
Grégoire de Nazianze, homélies, 20-21, 31-35, 39, 50, 71, 96, 97 n. 16.
Grégoire le Grand, textes, 30-31.
Grégoire, prêtre, auteur d'une Vie de Grégoire de Nazianze, 32.
Grotta Ferrata, 7, 27, 81, 96.

H

Hétimasie, image, 70.

I - J

Initiales composites, leur origine latine ou « orientale », 89 et suiv. ; byzantines, 96-98.
Irlande, 91, 92.
Isaïe, prophète, images, 42.
Jacques de Kokkinobaphos, sermons, 98.
Jean-Baptiste, 26.
Jean Chrysostome, image, 54, 65 ; écrits, 25-27, 47, 54-55, 65.
Jean Climaque, traité de, 40, 75.
Jean Damascène, image, 22 ; écrits, 21-24, 75.
Jean Évangéliste, symbole, 37.
Jérémie, prophète, images, 42.
Jésus adolescent au temple, image, 26.
Job (libre de), illustré, 16-20, 24-25, 88, 94.

K

Kalila et Dimna, fables, 27-28.
Khirbet el Mafjar, reliefs omeyyades, 46.
Kiev, Sainte-Sophie, peintures profanes, 98 n. 18.
Kopitar, évangile dit de, à Ljubliana, 68, 69.
Koran, 75, 84, 85.
Kremsmünster, évangiles de, 67.

L

Lazare, scribe, 39.
Leningrad, Bibl. Publique, grec 21, Évangiles, 55, 72.
Léon, cathédrale, Bible de 920, 44.
Limoges, école de, 82.
Ljubliana, Bibliothèque, Évangiles, 68, 69.
Londres, British Museum, cod. Arundel *547,* 9, 38, **53-54,** 83, 88, 96, 97 ; cod. Harley *2790,* 49, 64 n. 75 ; Bible Cotton, 18.
Lombardie, Longobards, 23 n. 28, 86.
Lorsch, évangiles, à Alba Julia, 64 n. 75, 71 n. 81.
Luc, évangéliste, symbole, 37 ; saint, en Phocide, image, 94.

M

Madeleine, sainte, image, 66.
Madrid, Bibl. Nat. cod. *413* (lois lombardes), 86 ; cod. vitrine *26,* 2 (Skylitzès), 7, 39 ; Académie d'histoire, cod. *8* (Beatus), 44 ; cod. *30* (Beatus), 44 ; cod. *10001,* 44.
Main divine, image, 19, 24, 67, 88.
Mal, personnification, 45.
Marc, évangéliste, 74 ; symbole, 24, 37.
Marie l'Égyptienne, 36.
Marmoutiers, école de, 16.
Martin, J.R., 75.
Matthieu, évangéliste, image, 97 ; symbole, 37.

Maxime le Confesseur, 36.
Mésopotamie du Nord, 35.
Metz, école de, 50, 59.
Michel, moine, scribe, 48.
Milan, Bibl. Ambrosienne cod. *49-50* (Grégoire de Nazianze), 7, 9, 15, 16, **20-21,** 22, 26, 28, 35, 45, 46 ; cod. B *56* sup. 9, 10, **72-73** ; cod. E. *16* sp., 9, **29.**
Millet, G., 9, 16, 22 n. 23.
Mioni, 67.
Misis (Mopsueste), 91 n. 7.
Moïse, 59, 61.
Mont-Athos, Caracallou cod. *11,* 9, **54,** 73, 96, 97 ; Iviron cod. *70,* 71 ; Lavra cod. *86,* 97 ; Pantocrator *61,* 60.
Mont-Cassin (Monte Cassino), 23 n. 28, 27, 34, 39, 44, 48 n. 55, 51, 63, 64 n. 75, 67, 83, 93, 94 ; cod. grec *431,* 9, 43, **67,** 68, 74.
Mont-Sinaï cod. grec *213,* 9, 10, 36, **73** ; cod. *417,* 10, 44, **75-76** ; cod. grec *339,* 98.
Moscou, Musée Historique cod. grec *26,* 17, 60 ; cod. grec *42,* 10, **73,** 74, 96 ; anc. cod. *518,* 40 de la Bibl. Synodale, 73.
Multiplication des pains et des poissons, image, 66.
Munich, Landesbibl. cod. Clm. *4453* (Évangiles d'Otton III), 19, 88.
Muñoz, A., 67.
Musulmans, influences, 25, 28, 29, 34-35, 39, 46, 54, 69, 75, 84-85.
Müttherich Florentine, 18 n. 7, 24, 88.

N

Naples, Bibl. Nat. latin 6, Virgile, 27, 63, 64 ; cod. VI. B. *2* Homéliaire, 66.
Naranco (Asturie), 29, 49.
Nativité, image, 60.
New York, Bibl. P. Morgan Ms. *397* (Fables), 9, 21, 24, 25, **27-29,** 35, 84.
Nicée, concile, 69, 70.
Nicolas, scribe, 31 ; saint, image, 66.
Nil, écrits, 40 et suiv.

O

Oronte, 26.
Ostie, 19.
Oxford, Bibl. Bodléenne grec *204,* 9, 10, 24, 37, **40-46,** 67, 85, 86, 91 n. 8.

P

Palerme, 29, 98.
Palestine (Terre Sainte), 16, 76.
Paris, Bibl. Nat. Coislin *20, 70* ; copte *129,* 91 n. 4 ; grec *48,* 75 ; grec *49,* 11 ; grec *74,* 16 ; grec *81* A, 11 ; grec *139,* 89 ; grec *277,* 9, 51, **51-52,** 53, 54, 83, 97 ; grec *279,* 9, 35 n. 43, 51, **72,** 83 ; grec *375,* 9, 10, **46-47,** 51, 56 ; grec *550,* 97, 98 n. 20 ; grec *923,* 7 n. 1, 9, 15, 16, **21-24,** 28, 29, 75, 76, 87 ; grec *1069,* 9, 10, **40,** 75, 76 ; grec *2179,* 9, 16 n. 3, 24, **25** ; suppl. grec *343,* 9, 10, **47** ; suppl. grec *911,* 10, **76-77** ; suppl. grec *1085,* 9, 26, 27 n. 32, 40 n. 46, 51, 52, 53, 65, **69-72,** 76, 83 ; suppl. grec *1297,* 10, **74** ; latin *8850* (Sacr. de Saint-Médard de Soissons), 64 n. 75, 71 n. 81 ; latin *8878* (Beatus), 44 ; latin *9428* (Sacr. de Drogon), 27, 50 ; latin *12.048* (Sacr. de Gellone), 34, 38, 39, 41, 49, 62, 63, 82, 83, 88, 89, 97 n. 17 ; nouv. acq. lat. *1203* (Év. de Godescalc), 68 ; syr. *33,* 46, 91 n. 5.
Pascal Ier, 16, 21.
Patir, monastère, 78, 81, 96.
Patmos, mon. Saint-Jean, 50 ; Bibliothèque, grec *29,* 9, 50, **54,** 55 ; grec *33,* 9, 10, **31-35,** 36, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48 n. 55, 50, 57, 71, 77, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 93 n. 12 ; grec *39,* 50 ; grec *43,* 96 ; grec *44,* 50, 96 ; grec *70,* 9, 27, 50, 51, **53,** 54, 55, 83 ; grec *72,* 50 ; grec *171,* 9, **24-25,** 50, 53, 94.
Paul, saint, image, 55, 68.
Physiologus, 29.
Piazza Armerina, mosaïques, 19 n. 13.
Pierre, saint, images, 23, 68 ; marchant sur les eaux, image, 66.
Porcher, J., 11, 23.
Pouilles (Apulie), 81.
Prüm, évangile de, 64 n. 77.

R

Reggio de Calabre, 7, 31, 33, 34, 48.
Reims, école de, 59.
Richard, abbé, érudit, 97 n. 16.
Roger II, 29, 35 n. 43, 45 ; chambre de, 98 n. 18.
Rome, 7, 19, 82, 87, 89 ; bibl. Vallicelliana cod. B. *25,* 90 ; couvents grecs dits Anastasii et Caesaris in Palatino, 7 n. 1 ; couvent grec Saint-Sabas (Sabae), 7 n. 1 ; hypogée (nouveau) de la Via Latina, 19 n. 13 ; hypogée de Trebius Justus, 19 n. 13 ; églises : S. Bastianello, 21, 23 ; S. Cecilia, 16 n. 4 ; S. Clemente, 21 n. 23, 23 ; S. Giovanni e Paolo, 23 n. 28 ; S. Marco, 16 n. 4 ; S. Maria Antica, 21 et 21 n. 22, 23 ; S. Maria in via Lata, 23 n. 28 ; S. Paolo fuori le mure, 21, 44, 71 n. 82, 86 ; S. Prassede (Praxède), chapelle S. Zenon, 16 n. 4, 21, 22 ; S. Pudentiana, 21 n. 22, 23 ; S. Urbano alla Caffarella, 23 n. 28 ; temple de la Fortune Virile, 22, 64 n. 77, 83.
Rossano, évangiles, 33 n. 37.

S

Saint-Gall, psautier, 27, 50, 72 n. 84.
Saint-Vincent-aux-sources-du-Volturno, 23 n. 28.
Salerne, 7, 47, 63, 81, 84.
Salomon, image, 60 ; Sagesse de, 41.

Salonique, peintures funéraires, 19 n. 13 ; église Saint-Georges, mosaïques, 19 n. 15 ; Sainte-Sophie, mosaïques, 17.
Salzbourg, 68, 69.
Samson, image, 23.
San Biaggio, peintures, 23 n. 28.
San Giovanni in Apiro, 39.
Saül, 61.
Semourv sassanide, 48.
« Sept sages grecs » illustré, 41.
Sicile, 7, 19, 34, 35, 45, 46.
Silistra sur le Danube, peintures, 19 n. 13.
Sion, personnification, 57, 60.
Sirach, Sagesse de, 41.
Slaves, slave, 68-69, 97.
Strzygowski, J., 48.
Stuttgart, Psautier, 18, 24, 88.
Syrie, 26.

T

Terre, personnification, 62.
Théocharis, Marie, 29.
Théodore, higoumène, 40.
Théodoret, commentateur des psaumes, 49-50.
Thierry, Antonio, historien de l'art, 91 n. 8.
Toscane, 64.
Tours, école de, 16, 49, 82.
Transcaucasie, 97.
Trébizonde, 55.
Turin, Bibl. Univ. B. *1 2/9* (Petits prophètes), 44.

U

Utrecht, Bibl. Univ. Script. Eccl. *484*, Psautier, 32, 60, 61.

V

Vajda, G., 25.
Vatican, Bibl., Barberini grec *285* (Psautier), 9, 10, 27 n. 33, **55-65**, 67, 82, 84, 89, 92, 93, 94 ; Barberini lat. *2154* (Calendrier de 354), 59, 60 ; Borgien. grec *27*, 9, **47** ; Chis. grec R.IV.7, 9, 40 ; Chis. grec R.IV.*18*, 10, **75**, 76, 84 ; grec *354*, 9, **48-49**, 67 ; grec *749*, 7 n. 1, 9, 15, **16-20**, 24, 47, 82, 88, 94-95 ; grec *866*, 9, 10, **38-39**, 43, 88 ; grec *1554*, 9, **65-67**, 83, 84, 94 ; grec *1633*, 9, 36, 43 ; grec *1646*, 9, 10, **47-48** ; grec *1666*, 9, 10, 18, **30-31**, 36, 47, 82 ; grec *2020*, 9, 10, **36-37**, 38, 43 ; grec *2022*, 9, 36, **43** ; grec *2034*, *2036*, *2041*, 10, **78** ; grec *2056*, 10, **76** ; grec *2138*, 9, 10, 28, **37-38**, 43, 82, 88 ; latin *1202* (S. Benoît), 27, 51, 64 n. 75, 93, 94 ; latin *3251* (Virgile), 28 ; latin *3741*, 28, 93 ; latin *3867* (Virgile dit « romain »), 18 ; Ottobien grec *250/251*, 9, 10, 40 ; Ottobien. grec *14*, 9, 27, **50-52**, 53, 54, 67, 72, 82, 93, 96 ; reg. gr. *1* (Bible), 70 ; reg. lat. *316* (Sacr. de Gélase), 82.
Venise, Bibl. Marcienne, grec *538* (Job), 20.
Verceil (Vercelli), Bibl. Capitulaire cod. *CCII*, 72.
Vieillard (Troïekouroff), May, 49.
Vienne, Bibl. Nat. théol. grec *188*, 10 ; Schatzkammer, 29, 45.
Vierge Marie, images, 54, 57, 60, 62, 66, 94.
Vocation des apôtres, image, 22.
Vranoussis Léandre, 68.

W

Weitzmann, Kurt, 10, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 37, 38, 48, 53, 54, 55, 56, 59, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 83, 94 n. 13, 96.
Wiet Gaston, 35.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 7

Première partie : DESCRIPTION DES MANUSCRITS.

Chapitre I : Manuscrits illustrés 15
Vatican. grec 749 (16). — Milan, Ambrosienne, cod. 49-50 (20). — Paris. grec 923 (21). — Patmos grec 171 (24). — Paris. grec 2179 ; Athènes, B.N. cod. 211 (25). — Patmos grec 70 ; New York, P. Morgan Library Ms. 397 (27). — Milan, Ambrosienne E 16 sup. (29).

Chapitre II : Manuscrits enluminés 30
Vatican. grec 1666 (30). — Patmos grec 33 (31). — Florence, Laurentienne, cod. Conv. Sopp. 202 (35). — Vatican. grec 2022 ; 1633 ; 2020 (36). — Vatican. grec 2138 (37). — Vatican. grec 866 (38). — Florence, Laurentienne, Conv. Sopp. 177 ; Plut. XI. 9. (39). — Paris. grec 1069 ; Vatican. Chisien. grec R. IV. 7. ; Vatican. Ottobien. grec 250-251 ; Oxford, Bodléenne grec 204 (40). — Paris. grec 375 (46). — Paris. suppl. grec 343 ; Vatican. Borgien. grec 27 ; Vatican. grec 1646 (47). — Vatican. grec 354 (48). — Paris. grec 654 (49). — Vatican. Ottobien. grec 14 (50). — Paris. grec 277 (52). — Patmos grec 70 ; Londres, British Museum, Arundel 547 (53). — Mont-Athos, Caracallou ; Patmos grec 29 ; Athènes, B.N., cod. grec 210 (54). — Vatican. Barberini grec 285 (55). — Vatican. grec 1554 (65). — Monte-Cassino grec 431 ; Athènes, B.N., grec 74 (67). — Athènes, B.N., grec 149 (68). — Paris. suppl. grec 1085 (69). — Paris. grec 279 ; Milan, Ambrosienne B 56 sup. (72). — Mont Sinaï, cod. grec 213 ; Moscou, Musée Historique, cod. 42 (73). — Vienne, Nationalbibliothek. theol. grec 188 ; Paris. suppl. grec 1297 (74).

Chapitre III : Manuscrits avec décor ornemental. Influences musulmanes .. 75
Vatican. Chisien. grec R.IV.18 ; Mont Sinaï, grec 417 (75). — Vatican. grec 2056 ; Paris. suppl. grec 911 (76).

Appendice : Manuscrits provenant de la bibliothèque du monastère grec de Patir à Rossano 78
Vatican. grec 2034, 2036, 2041 (78).

Deuxième partie : DISCUSSIONS ET CONCLUSIONS.

I. — Une peinture régionale 81
II. — Contacts avec l'œuvre carolingienne 87
III. — Problèmes byzantins 94

Index 99

Imprimé en France / IMPRIMERIE-PHOTOGRAVURE GRAMA - NEVERS
Dépôt légal : 2e trimestre 1972 - No 10.380 - No d'éditeur : 1199

PLANCHES

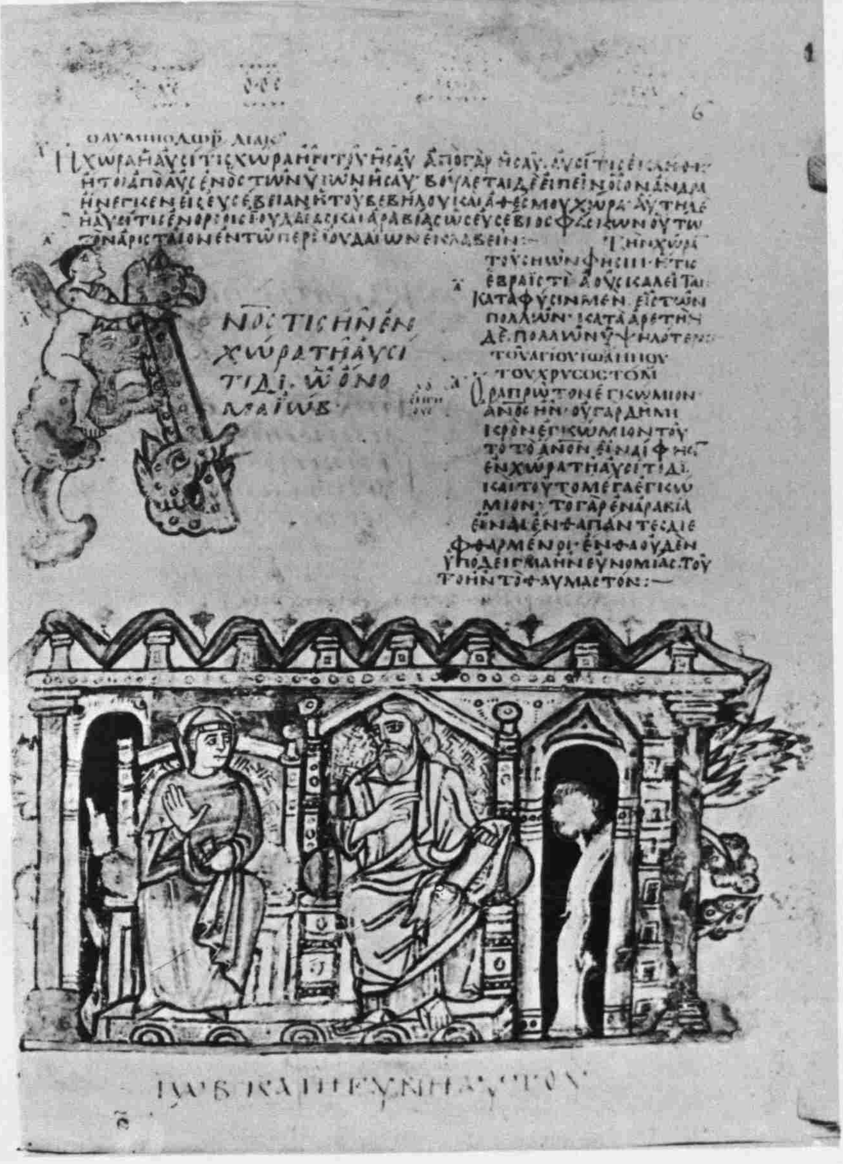


FIG. 1. — **1.** Vatican. grec 749. Job. Fol. 6.



FIG. 2. — **1.** Vatican. grec 749. Job. Fol. 8.



FIG. 3. — **1.** Vatican. grec 749. Job. Fol. 19.

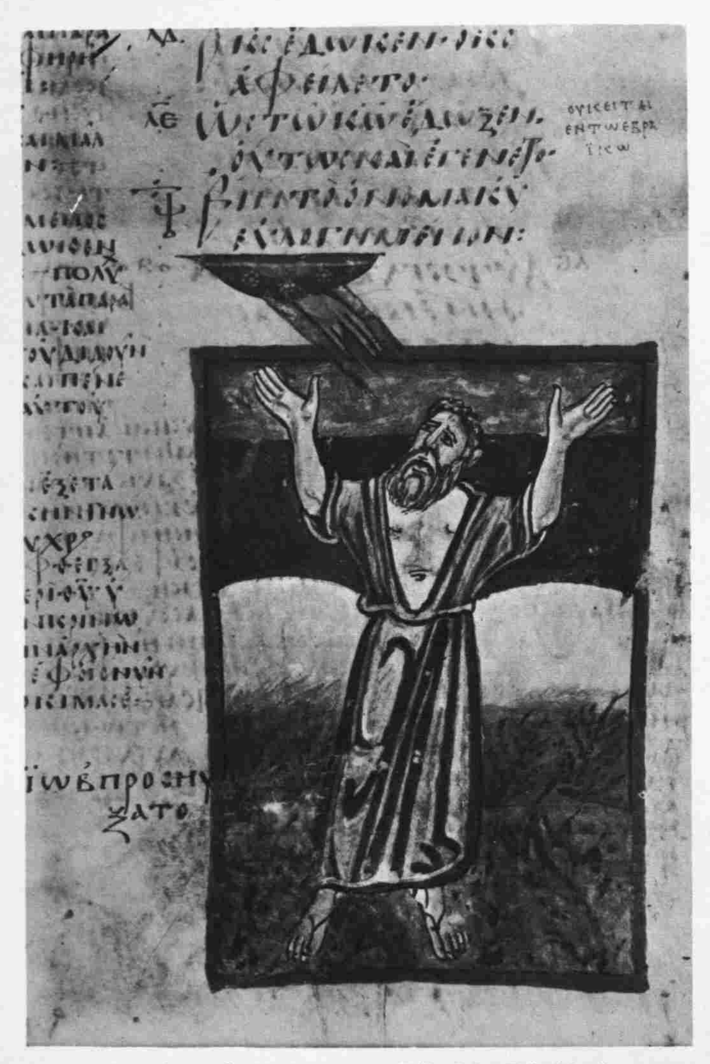


Fig. 4. — **1.** Vatican. grec 749. Job. Fol. 21 v°.



Fig. 5. — **1.** Vatican. grec 749. Job. Fol. 38.



Fig. 6. — **1.** Vatican. grec 749. Job. Fol. 138.



Fig. 7. — **1.** Vatican. grec 749. — Job. Fol. 250.



Fig. 8. — **1.** Vatican. grec 749. Job. Fol. 241.



Fig. 9. — Stuttgart, Landesbibliothek, Bibl. fol. 23. Fol. 39.

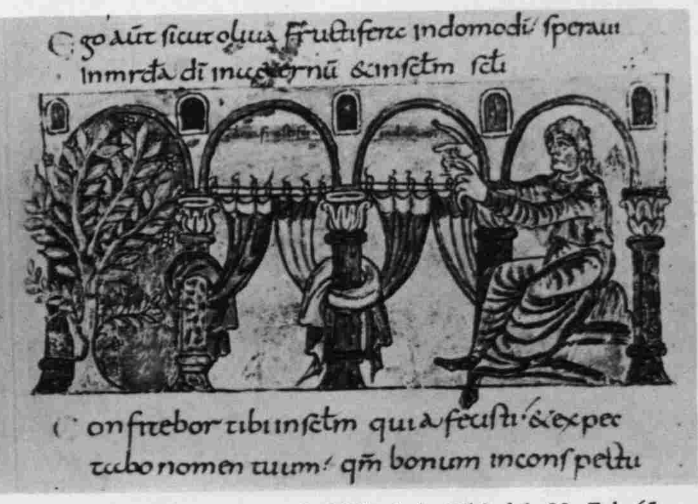


Fig. 10. — Stuttgart, Landesbibliothek, Bibl. fol. 23. Fol. 65.

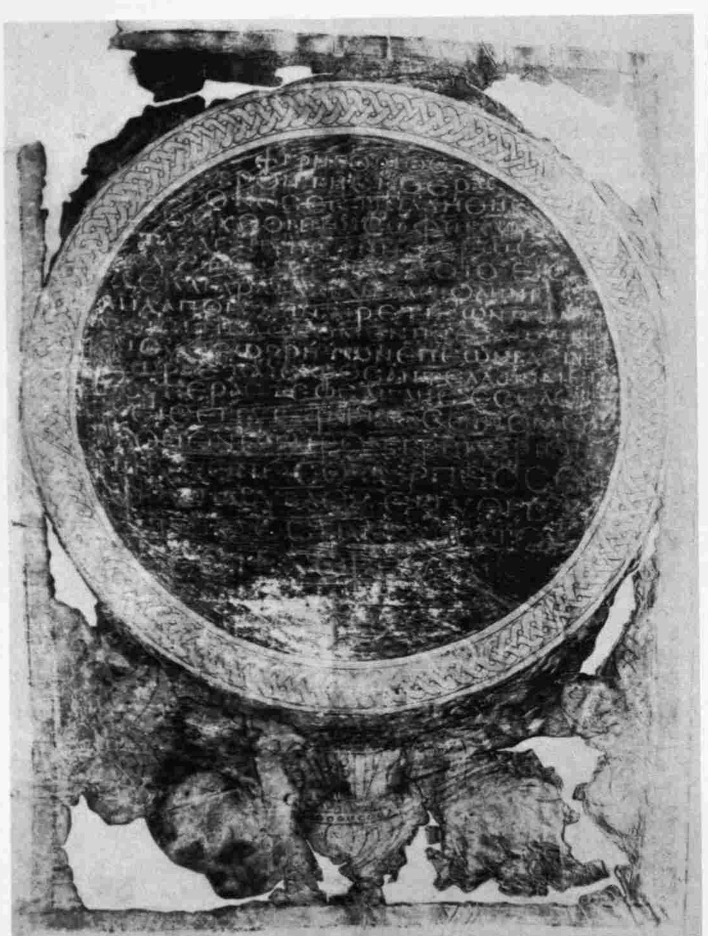


FIG. 11. — **2.** Milan. Ambrosienne 49-50. Grégoire de Nazianze. Page 1.



FIG. 12. — **2.** Milan. Ambrosienne 49-50. Grégoire de Nazianze. Page 354.



FIG. 13. — **2.** Milan. Ambrosienne 49-50. Grégoire de Nazianze. Page 119.



FIG. 14. — **2.** Milan. Ambrosienne 49-50. Grégoire de Nazianze. Page 156.



FIG. 15. — **2.** Milan. Ambrosienne 49-50. Grégoire de Nazianze. Page 220.



FIG. 16. — **2.** Milan. Ambrosienne 49-50. Grégoire de Nazianze. Page 346.



Fig. 17. — **3.** Paris. Bibliothèque Nationale grec 923. *Sacra parallela.* Fol. 2.



Fig. 18. — **3.** Paris. Bibliothèque Nationale grec 923. *Sacra parallela.* Fol. 134 v°.

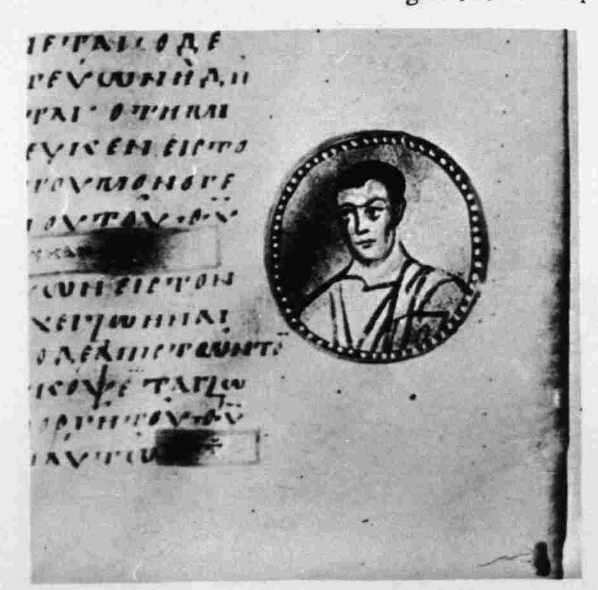


Fig. 19. — **3.** Paris. Bibliothèque Nationale grec 923. *Sacra parallela.* Fol. 270.

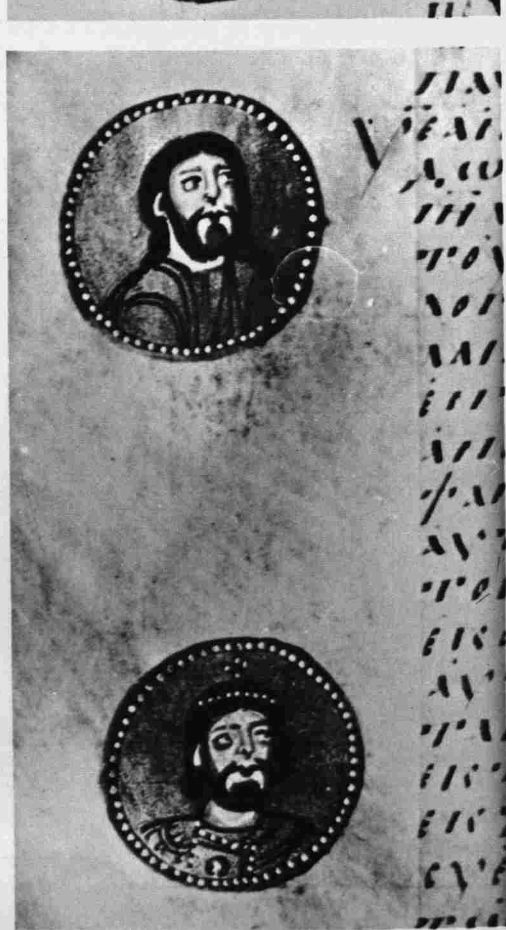




Fig. 20. — **3.** Paris. Bibliothèque Nationale grec 923. *Sacra parallela.* Fol. 187 v°.



Fig. 21. — **3.** Paris. Bibliothèque Nationale grec 923. *Sacra parallela.* Fol. 159 v°.



Fig. 22. — **3.** Paris. Bibliothèque Nationale grec 923. *Sacra parallela.* Fol. 200.

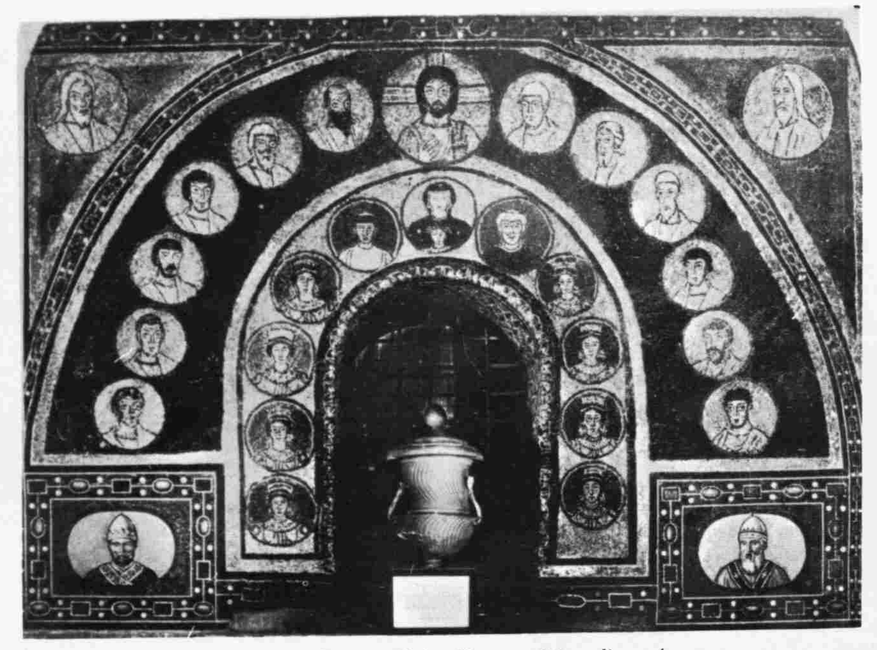


Fig. 23. — Rome. Saint-Zenon. Mur d'entrée.



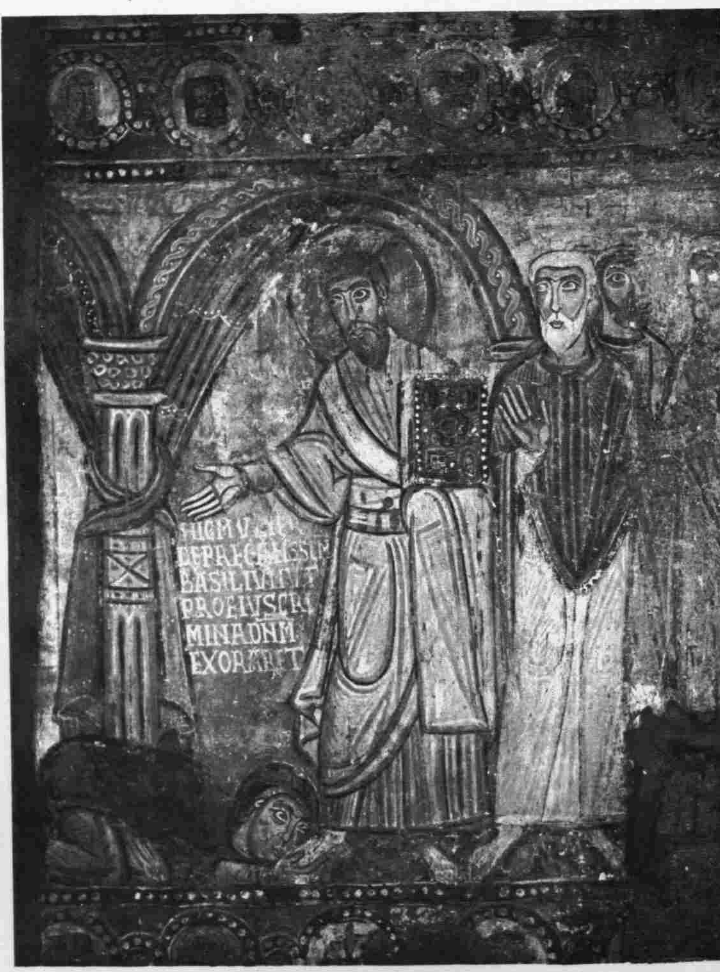


Fig. 25. — Rome. Temple de la Fortune Virile. Peinture murale : saint Basile et la pécheresse. (Photo J. Lafontaine-Dosogne).

Fig. 24. — **3.** Paris. grec 923. Fol. 208.



Fig. 26. — **3.** Paris. grec 923. Fol. 45 v°. Vocation des apôtres.



Fig. 27. — Cimitile, près de Naples. Peinture murale : vocation des apôtres. (D'après H. Belting).



FIG. 28. — **3.** Paris. grec 923. Fol. 282 v°. Bain de Bethsabée.



FIG. 29. — Rome. Temple de la Fortune Virile.
Jean devant la maison de la Vierge.
(Photo J. Fafontaine-Dosogne).



FIG. 30. — **3.** Paris. grec 923.
Fol. 158 v°. Le prophète Élie.



FIG. 31. — Cimitile. Le Crucifié (détail).
(D'après H. Belting).



FIG. 32. — **3.** Paris. grec 923. Fol. 161 v°.
Prophète en prière.

FIG. 33. — **3.** Paris. grec 923. Fol. 309.
Symbole de l'évangéliste Marc.





FIG. 34. — **3.** Paris. grec 923.
Fol. 19.

FIG. 35. — **3.** Paris. grec 923.
Fol. 78.



FIG. 36. — **3.** Paris. grec 923. Fol. 143 v°. Echidni.



FIG. 37. — **4.** Patmos grec 171. Job. Page 16. Filles de Job se rendant chez ses fils.

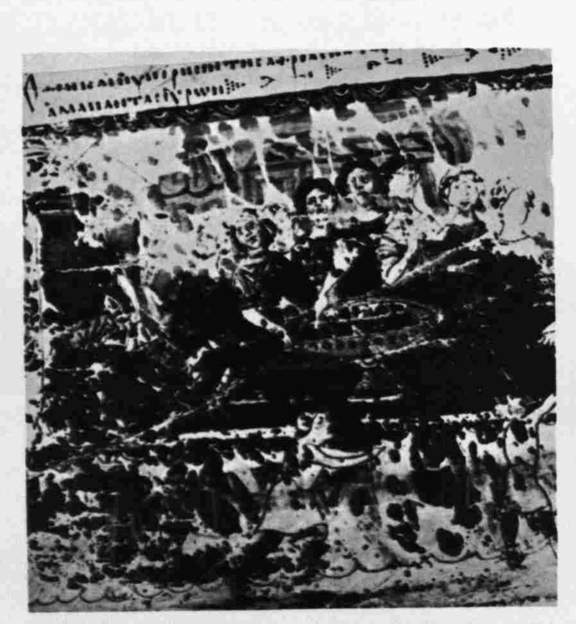


FIG. 38. — **4.** Patmos grec 171. Job. Page 34. Festin des enfants de Job.



FIG. 39. — **4.** Patmos grec 171. Job. Page 51. Job et le monstre.



FIG. 40. — **4.** Patmos grec 171. Job. Page 487. Monstre sous l'arbre.



FIG. 41. — **4.** Patmos grec 171. Job. Page 475. Aigle et griffon.



FIG. 42. — **4.** Patmos grec 171. Page 507. Parents et amis de Job porteurs de dons.



FIG. 43. — **4.** Patmos grec 171. Job. Page 10. Job et ses amis.



Fig. 44. — **5.** Paris. grec 2179. Dioscoride. Fol. 5.



Fig. 45. — **5.** Paris. grec 2179. Dioscoride. Fol. 5 v°.





Fig. 46. — **6.** Athènes. Bibliothèque Nationale grec 211. Jean Chrysostome. Fol. 151 v°. Images eschatologiques.



Fig. 47. — **6.** Athènes. Bibliothèque Nationale grec 211. Jean Chrysostome. Fol. 34 v°. Parabole des sept drachmes.



Fig. 48. — **6.** Athènes. Bibliothèque Nationale grec 211. Jean Chrysostome. Fol. 63. Empereur adorant trois martyrs.



Fig. 49. — **6.** Athènes. Bibliothèque Nationale grec 211. Jean Chrysostome. Fol. 119. Prière de Gethsémani.

(Voir aussi planche 85).



FIG. 50. — **6.** Athènes. Bibliothèque Nationale grec 211. Jean Chryosostome. Fol. 53. Adam et Ève.



FIG. 51. — **6.** Athènes. Bibliothèque Nationale grec 211. Jean Chrysostome. Fol. 226. Jésus adolescent au Temple.



FIG. 53. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 213.



FIG. 52. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 170. Guérison de l'aveugle.



FIG. 54. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 174 v°. Lavement des pieds.



FIG. 55. — **8.** New York. P. Morgan Library Ms. 397. Fables de Bidpai et d'Esope. (Phot. Bibliothèque). Fol. 1. Frontispice.





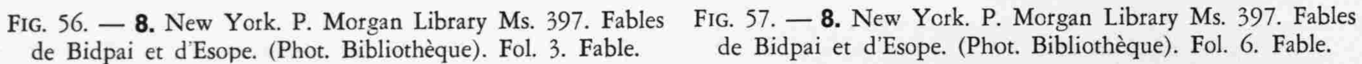


FIG. 56. — **8.** New York. P. Morgan Library Ms. 397. Fables de Bidpai et d'Esope. (Phot. Bibliothèque). Fol. 3. Fable.

FIG. 57. — **8.** New York. P. Morgan Library Ms. 397. Fables de Bidpai et d'Esope. (Phot. Bibliothèque). Fol. 6. Fable.



FIG. 58. — **8.** New York. P. Morgan Library Ms. 397. Fables de Bidpai et d'Esope. (Phot. Bibliothèque). Fol. 4. Fables.



FIG. 59. — **8.** New York. P. Morgan Library Ms. 397. Fables de Bidpai et d'Esope. (Phot. Bibliothèque). Fol. 5 v°. Fable.



FIG. 60. — **8.** New York. P. Morgan Library Ms. 397. Fables de Bidpai et d'Esope. (Phot. Bibliothèque). Fol. 24. Esope se repose sous l'arbre.



FIG. 61. — Vatican. latin 3251. Fol. 2 v°. (D'après Weitzmann).



FIG. 62. — **9.** Milan. Ambrosienne E 16. Physiologus. Echidni.



FIG. 63. — **9.** Milan. Ambrosienne E 16. Physiologus.



FIG. 64. — **10.** Vatican. grec 1666. Grégoire le Grand. Fol. 3 r°.

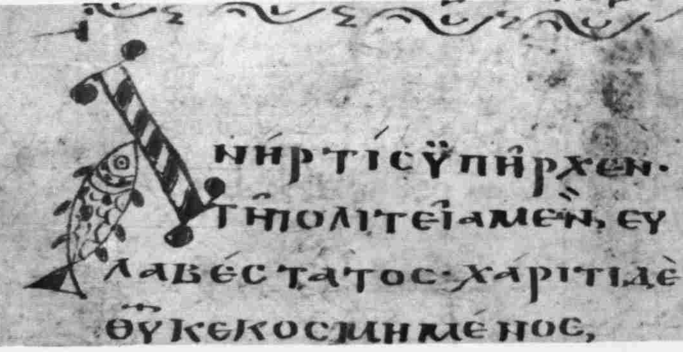


FIG. 65. — **10.** Vatican. grec 1666. Grégoire le Grand. Fol. 42 v°.



FIG. 66. — **10.** Vatican. grec 1666. Grégoire le Grand. Fol. 83 r°.



FIG. 67. — **10.** Vatican. grec 1666. Grégoire le Grand. Fol. 136 v°.

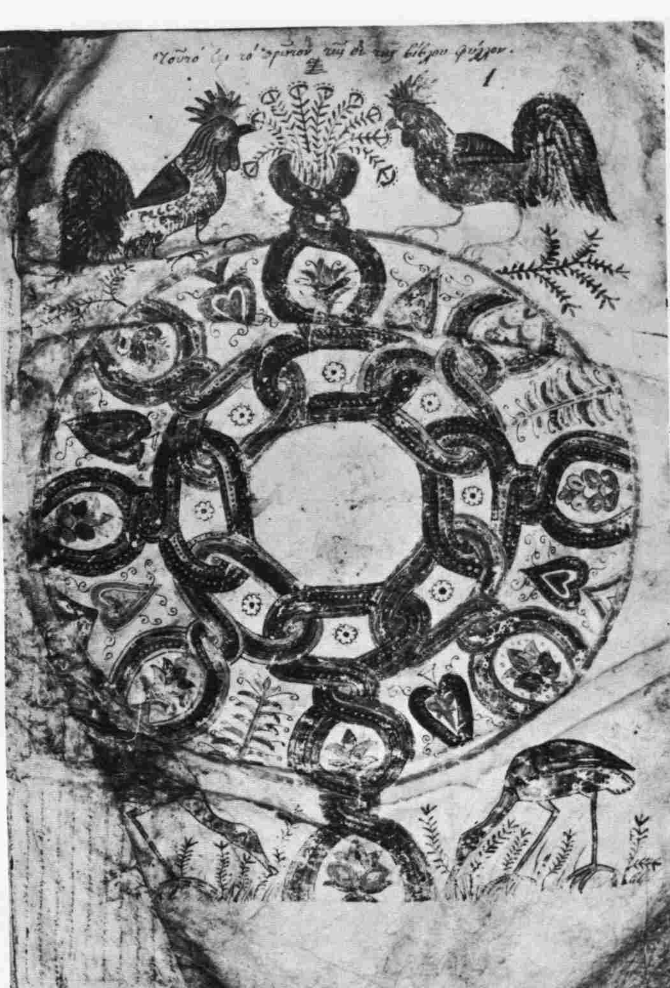


FIG. 68. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 1.



FIG. 69. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 2.



FIG. 70. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 3.



FIG. 71. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 4.





FIG. 73. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 6.

◂ FIG. 72. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 5.





FIG. 75. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 8.

◂ FIG. 74. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 7.

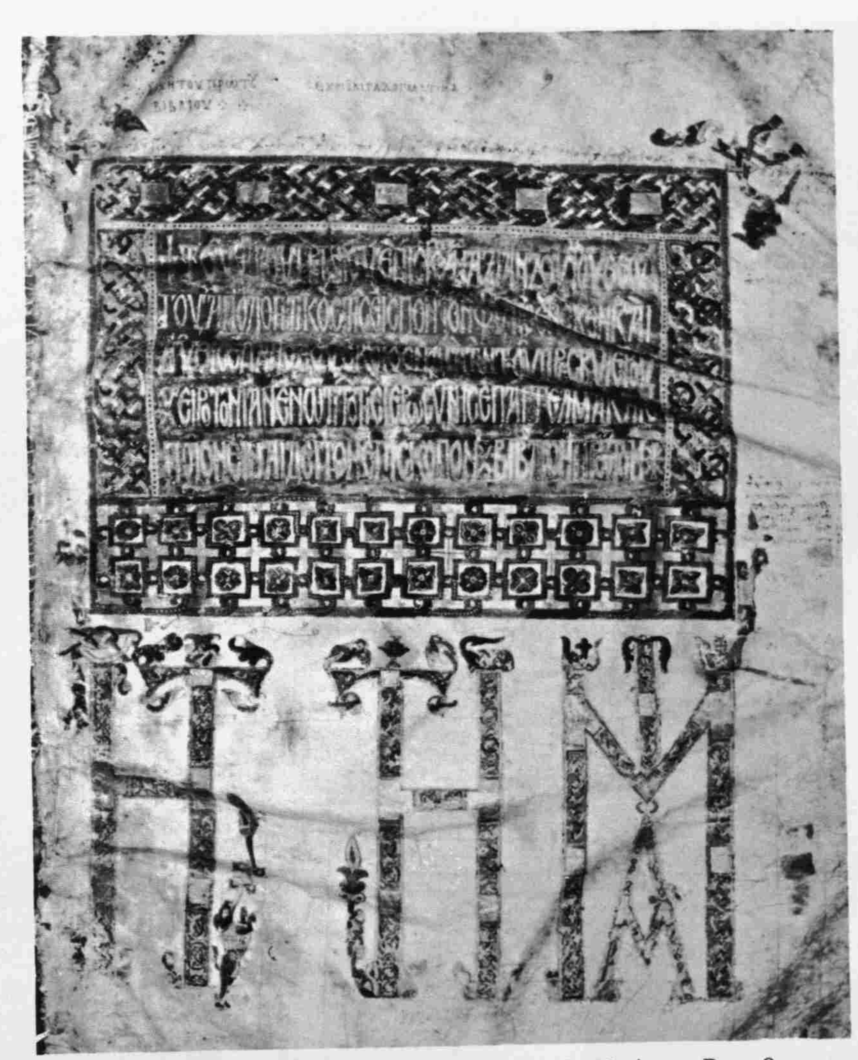


FIG. 76. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Page 9.



FIG. 77. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze.

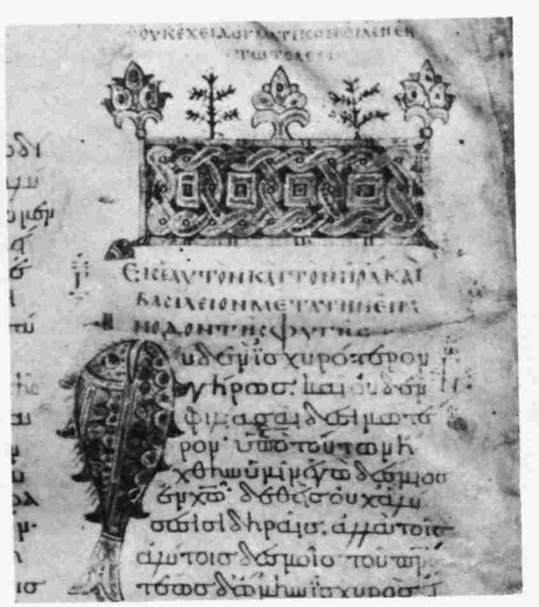

FIG. 78. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Fol. 36.


FIG. 79. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Fol. 105.


FIG. 80. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Fol. 107.


FIG. 81. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Fol. 193.

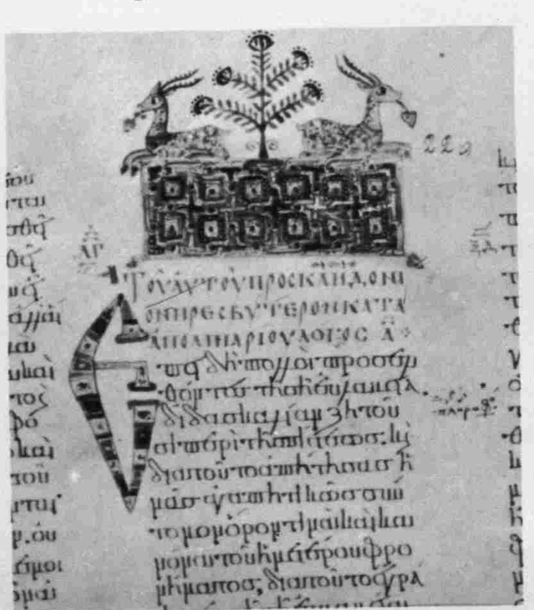

FIG. 82. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Fol. 229.


FIG. 83. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Fol. 121 v°.


FIG. 84. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Fol. 177 r°.


FIG. 85. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze.


FIG. 86. — **11.** Patmos grec 33. Grégoire de Nazianze. Fol. 177 v°.

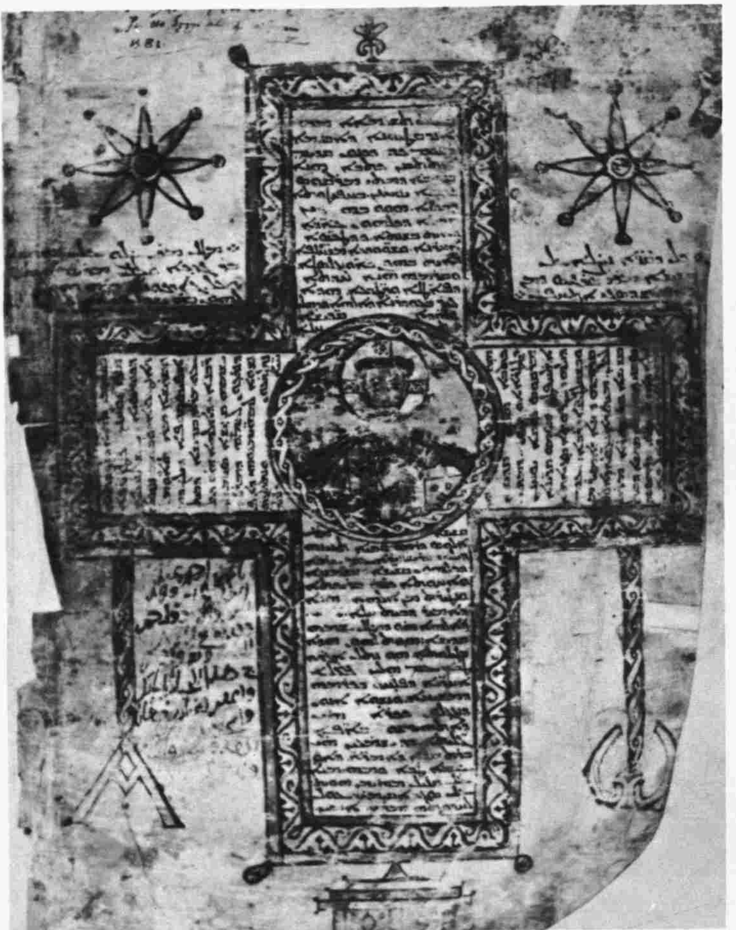


FIG. 87. — Wolfenbüttel. Frontispice d'un évangile syriaque.



FIG. 88. — Stockholm. Codex Aureus A 135.



FIG. 89. — Initiale (détail) dans un Exultet. (D'après Avery).



FIG. 90. — Paris. latin 12.135, fol. 1 v°.
Saint Ambroise.

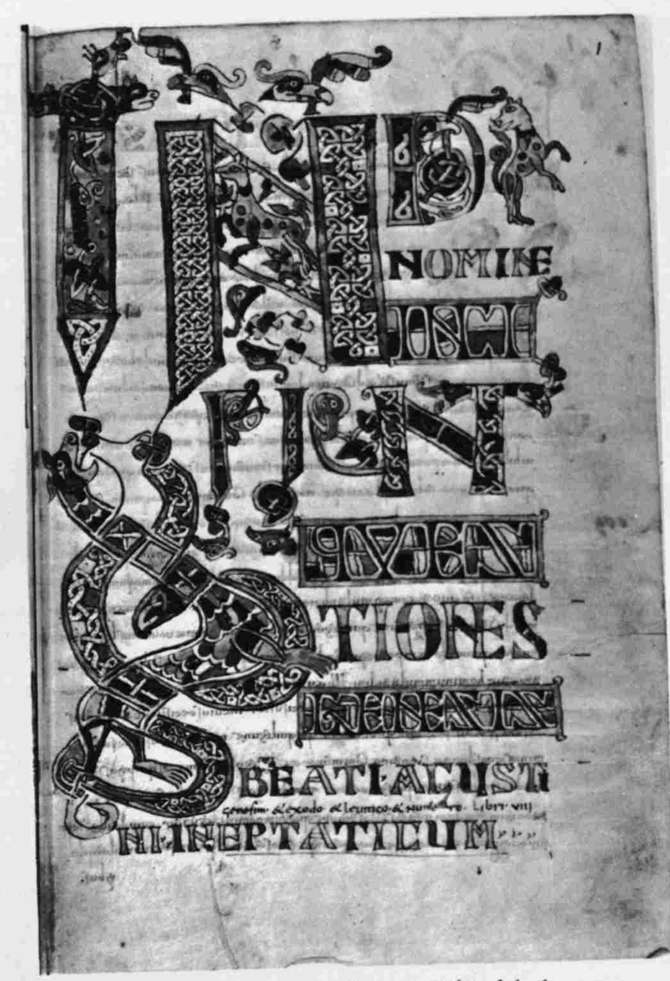


FIG. 91. — Paris. latin 12.168, fol. 1.
Saint Augustin.

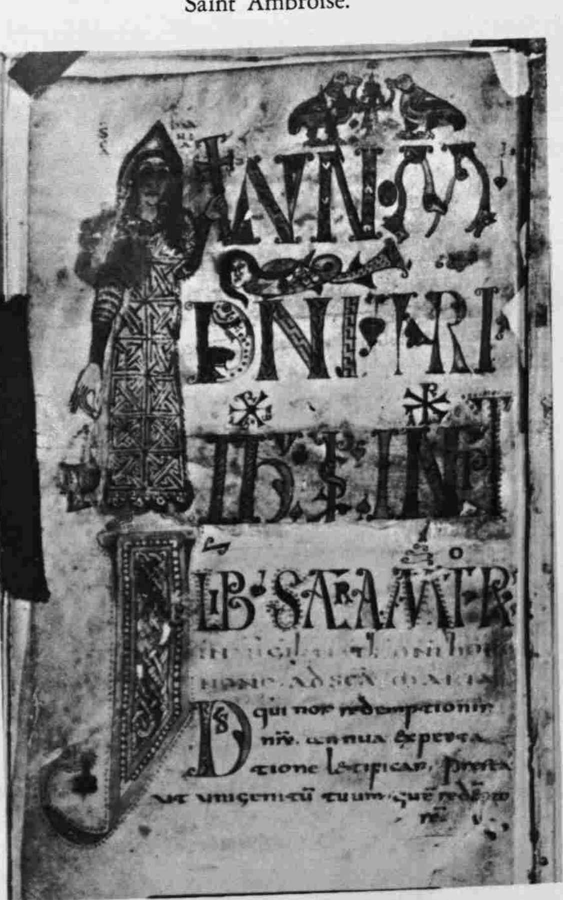


FIG. 92. — Paris. latin 12.048. Sacramentaire de Gellone.



FIG. 93. — Paris. latin 12.048.
Sacramentaire de Gellone.



FIG. 94. — Paris. latin 12.048. Sacramentaire de Gellone.



FIG. 95. — Paris. latin 12.048. Sacramentaire de Gellone.





FIG. 96. — Berlin. Hamilton 553. Psautier latin. Fol. 24.

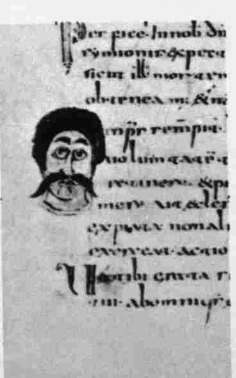


FIG. 97. — Paris. latin 12.048. Sacramentaire de Gellone.

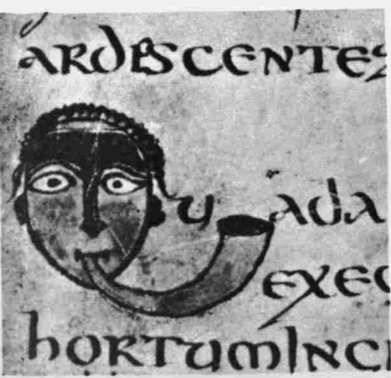


FIG. 98. — Milan. Ambrosienne B 159. Grégoire. Fol. 42 v°.



FIG. 99. — Paris. latin 12.048. Sacramentaire de Gellone.



FIG. 100. — Paris. latin 12.048. Sacramentaire de Gellone.



FIG. 101. — Paris. latin 12.048. Sacramentaire de Gellone.



FIG. 102. — **12.** Florence. Laurentienne Conventi soppressi 202. Ps. Denis l'Aréopagite. Fol. 1 v°.

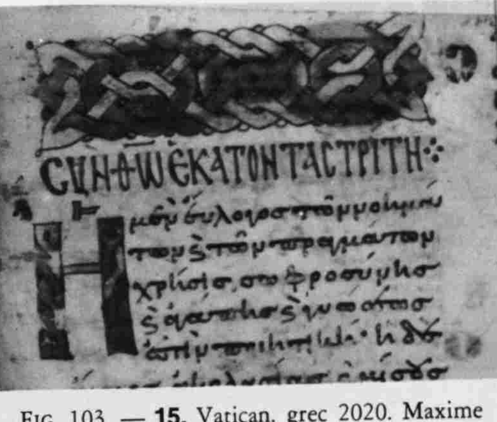


FIG. 103. — **15.** Vatican. grec 2020. Maxime le Confesseur. Fol. 26 r°.



FIG. 104. — **15.** Vatican. grec 2020. Maxime le Confesseur. Fol. 33 v°.



FIG. 105. — **15.** Vatican. grec 2020. Maxime le Confesseur. Fol. 51 v°.



FIG. 106. — **15.** Vatican. grec 2020. Maxime le Confesseur. Fol. 67 v°.



FIG. 107. — **15.** Vatican. grec 2020. Maxime le Confesseur. Fol. 166 r°.



FIG. 108. — **15.** Vatican. grec 2020. Maxime le Confesseur. Fol. 175 r°.



FIG. 109. — **15.** Vatican. grec 2020. Maxime le Confesseur. Fol. 184 r°.



FIG. 110. — **16.** Vatican. grec 2138. Évangiles. Fol. 3 v°.



FIG. 111. — **16.** Vatican. grec 2138. Évangiles. Fol. 16.



FIG. 112. — **16.** Vatican. grec 2138. Évangiles. Fol. 35.



FIG. 113. — **16.** Vatican. grec 2138. Évangiles. Fol. 36 v°.



FIG. 114. — **16.** Vatican. grec 2138. Évangiles. Fol. 91 r°.



FIG. 115. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 13 r°.



FIG. 116. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 116 v°.



FIG. 117. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 125 v°.



FIG. 118. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 169 r°.



FIG. 119. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 174 r°.

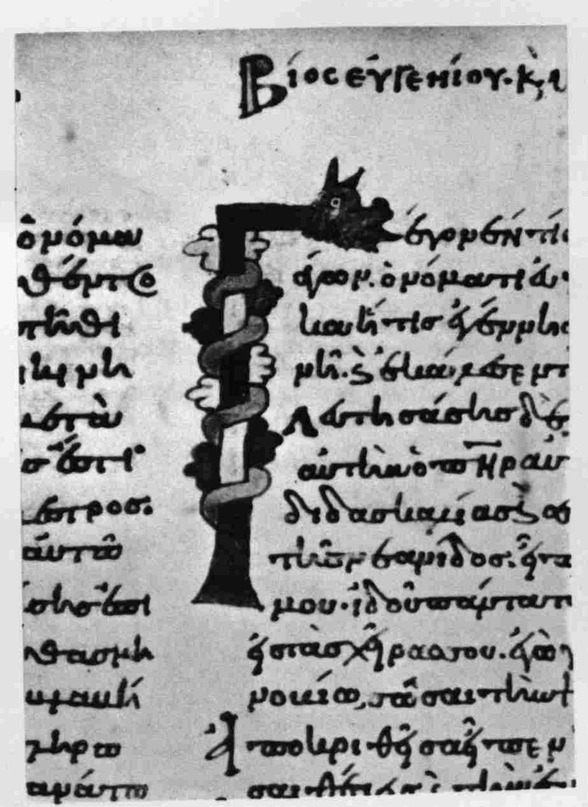


FIG. 120. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 215 r°.



FIG. 121. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 216 r°.



FIG. 122. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 349 v°.



FIG. 123. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 365 v°.



FIG. 124. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 372 r°.



FIG. 125. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 373 v°.



FIG. 126. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 385 v°.



FIG. 127. — **17.** Vatican. grec 866. Synaxaire. Fol. 404 v°.

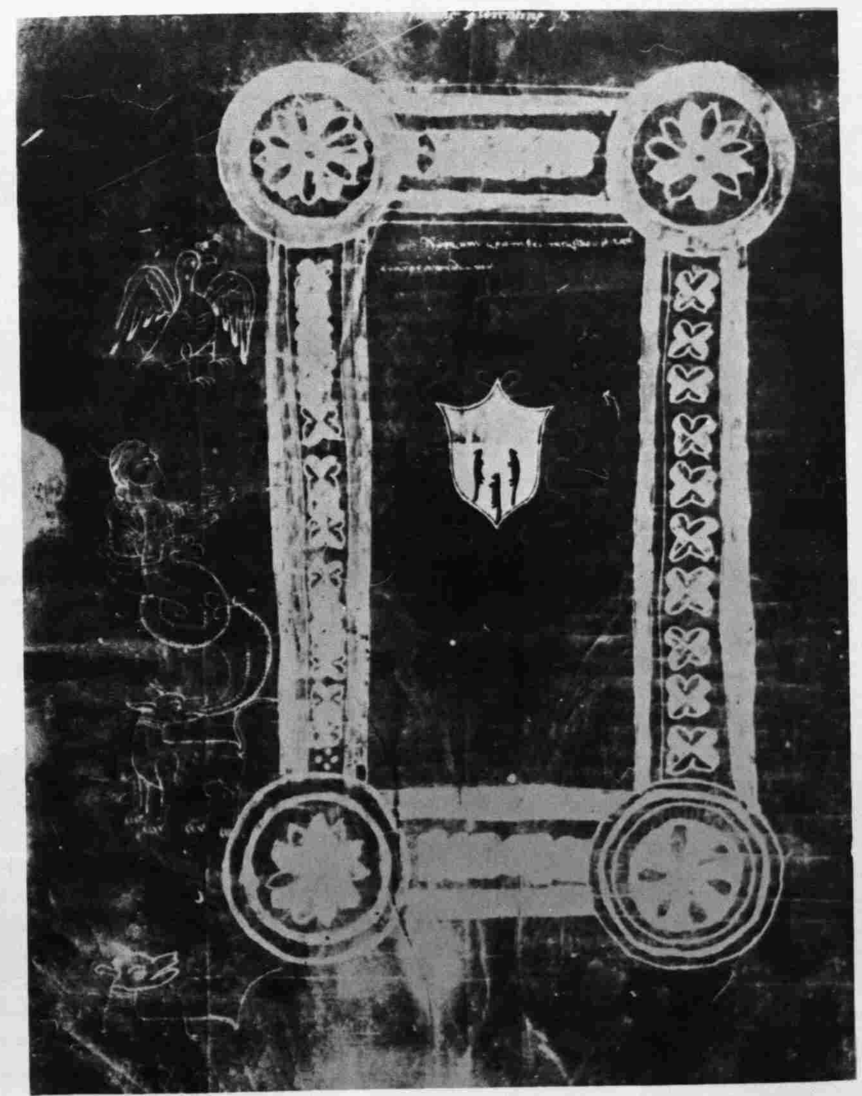


FIG. 128. — **18.** Florence, Laurentienne Conventi soppressi 177. Grégoire de Nazianze. Fol. 2 v°.



FIG. 129. — **18.** Florence, Laurentienne Conventi soppressi 177. Grégoire de Nazianze. Fol. 41 v°.



FIG. 130. — **19.** Florence, Laurentienne, Plut. XI. 9. Denis l'Aréopagite.

FIG. 131. — **19.** Florence, Laurentienne, Plut. XI. 9. Denis l'Aréopagite.

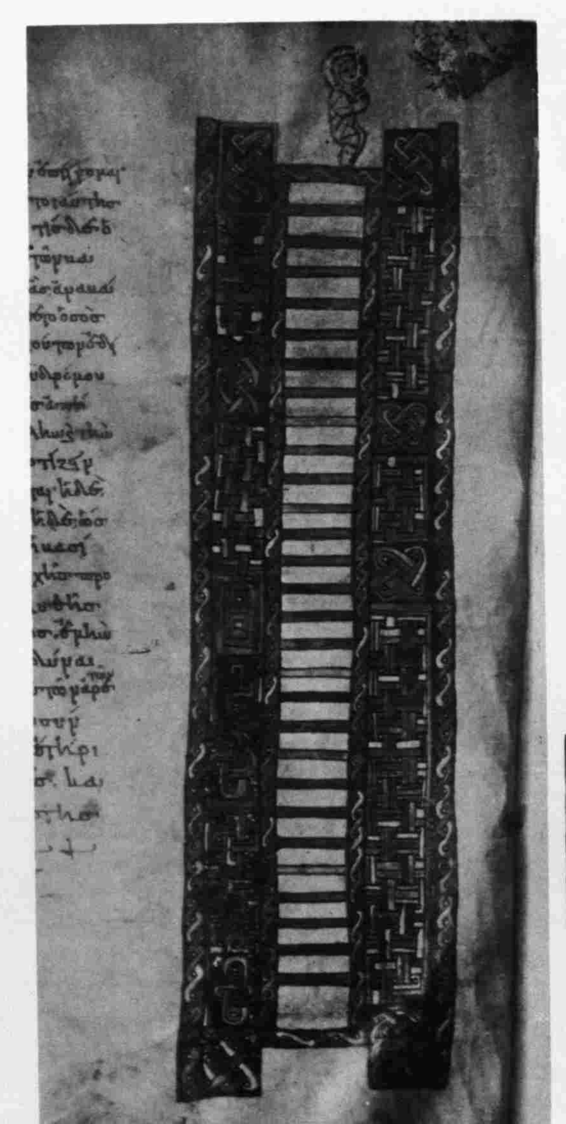


FIG. 132. — **20.** Paris. grec 1069. Jean Climaque. Fol. 3 v°.

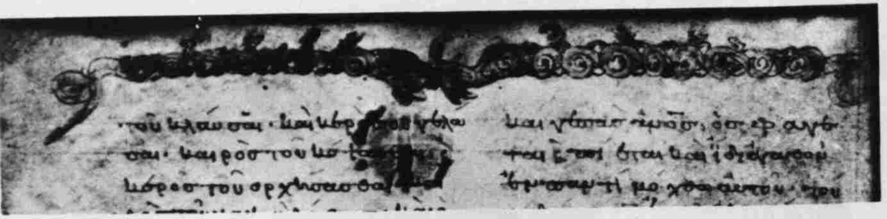


FIG. 133. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204 Fol. 2 v°.



FIG. 134. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 17.



FIG. 135. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 18.



FIG. 136. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 31.



Fig. 137. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 40.



Fig. 138. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 43 v°.



Fig. 140. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 58 v°.



Fig. 139. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 57 v°.



Fig. 141. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 59 v°.



Fig. 142. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 67 v°.



Fig. 143. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 68.

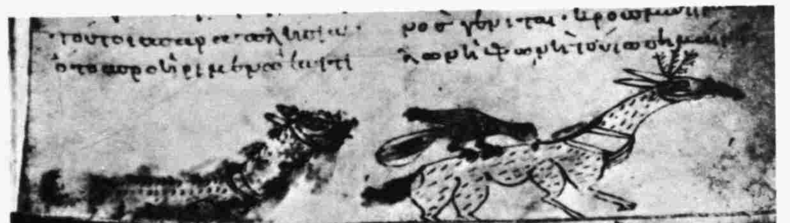


Fig. 144. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 80.



Fig. 145. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 83 v°.



Fig. 146. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 91.



Fig. 147. — **23.** Oxford, Bodléenne grec 204. Fol. 147 v°.



Fig. 148. — Madrid. B.N. cod. 413. Lois lombardes. Fol. 148 v°.

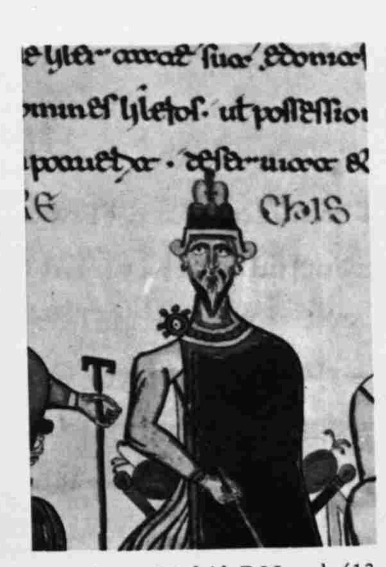


Fig. 149. — Madrid. B.N. cod. 413. Lois lombardes. Fol. 157.



Fig. 150. — Gérone, cathédrale. Beatus. Fol. 208.



Fig. 151. — Gérone, cathédrale. Beatus. Fol. 129.



Fig. 152. — Escorial, cod. d. I 2. Recueil de canons. Fol. 69 v°.



FIG. 153. — Escorial, cod. d. I 2. Recueil de canons. Fol. 57 v°.



FIG. 154. — Escorial, cod. d. I 2. Recueil de canons. Fol. 59 v°.



FIG. 155. — Escorial, cod. d. I 2. Recueil de canons. Fol. 316 v°.



FIG. 156. — Cologne, cathédrale, cod. 213. Recueil de canons. Frontispice.

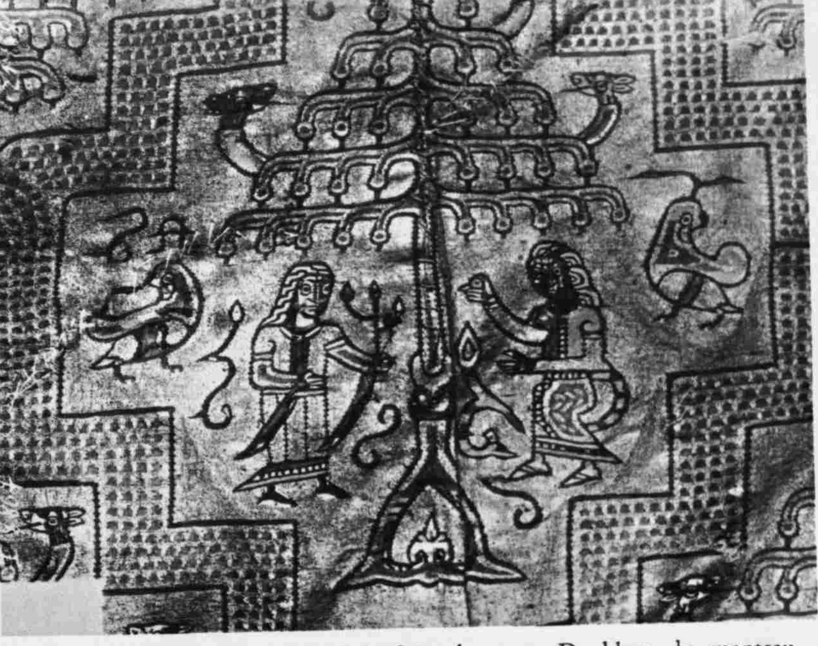


FIG. 157. — Vienne (Autriche). Schatzkammer. Doublure du manteau de Roger II de Palerme (détail). Cf. fig. 362.



FIG. 158. — **24.** Paris. grec 375. Évangiles. Fol. 3 v°.



FIG. 159. — **24.** Paris. grec 375. Évangiles. Fol. 66 v°.

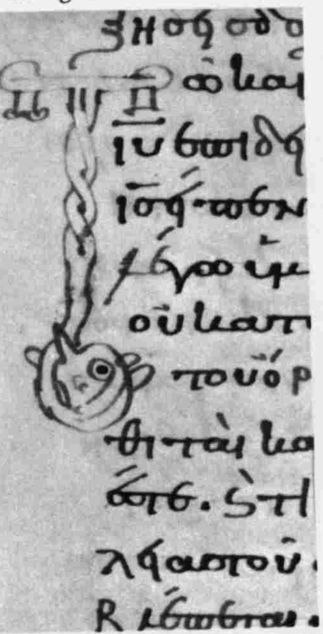


FIG. 160. — **24.** Paris. grec 375. Évangiles. Fol. 76 v°.



FIG. 161. — Bruxelles latin 2493, fol. 49. Canons.



FIG. 162. — **25.** Paris. suppl. grec 343, Psautier. Fol. 9.



FIG. 163. — **25.** Paris. suppl. grec 343, Psautier. Fol. 101 v°.



FIG. 164. — **25.** Paris. suppl. grec 343, Psautier. Fol. 112 v°.



FIG. 165. — **27.** Vatican. grec 1646. Fol. 1.



FIG. 166. — **28.** Vatican. grec 354. Tétraévangile. Fol. 13 v°.



FIG. 167. — **28.** Vatican. grec 354. Tétraévangile. Fol. 17.

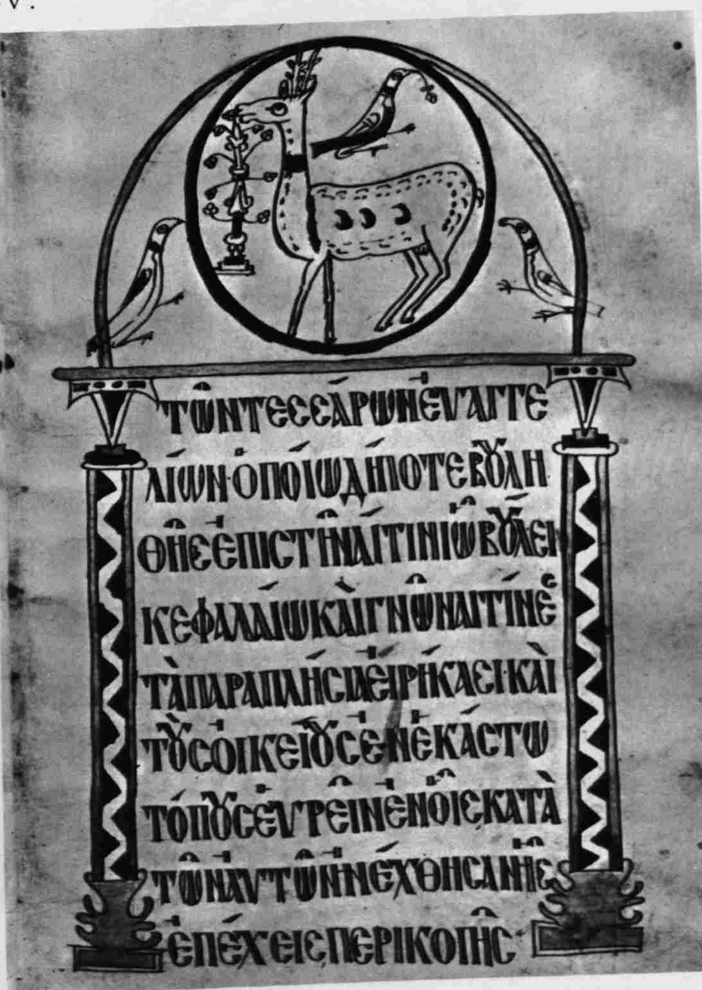


FIG. 168. — **28.** Vatican. grec 354. Fol. 4.

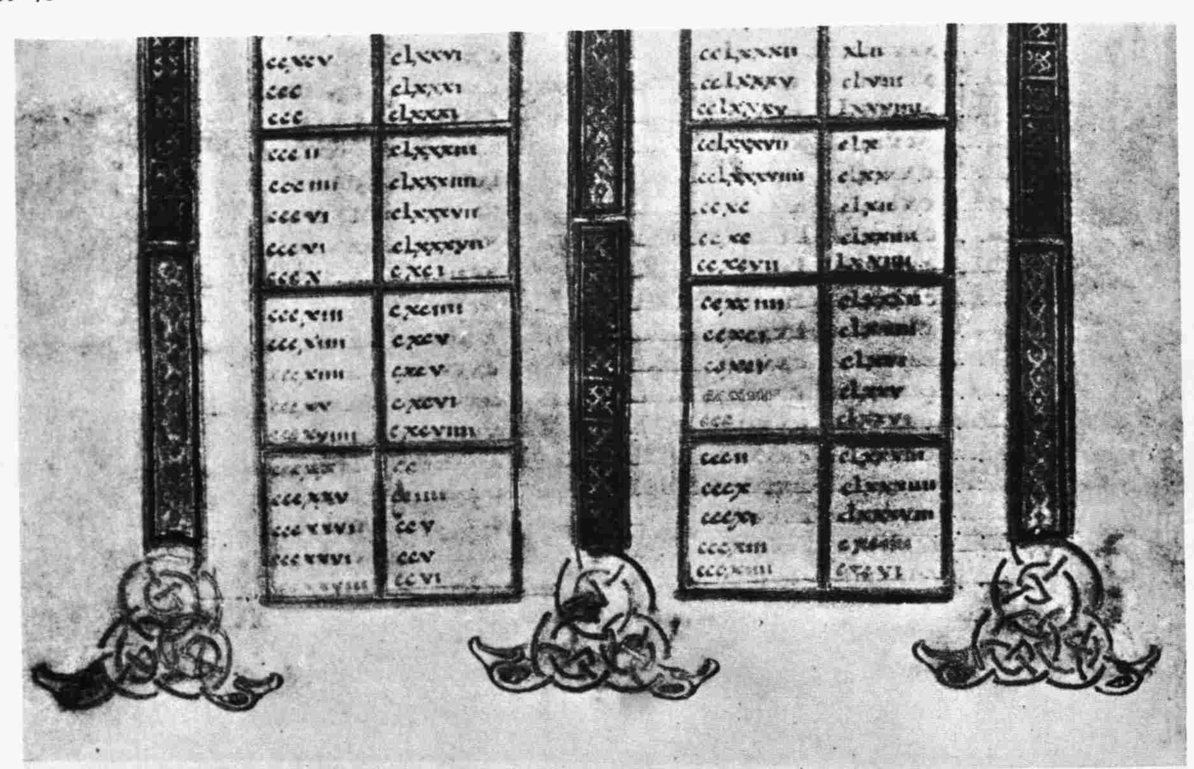


FIG. 169. — Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 599. Évangiles. Fol. 8 v°.



FIG. 170. — **28.** Vatican. grec 354. Tétraévangile. Fol. 2 v°.

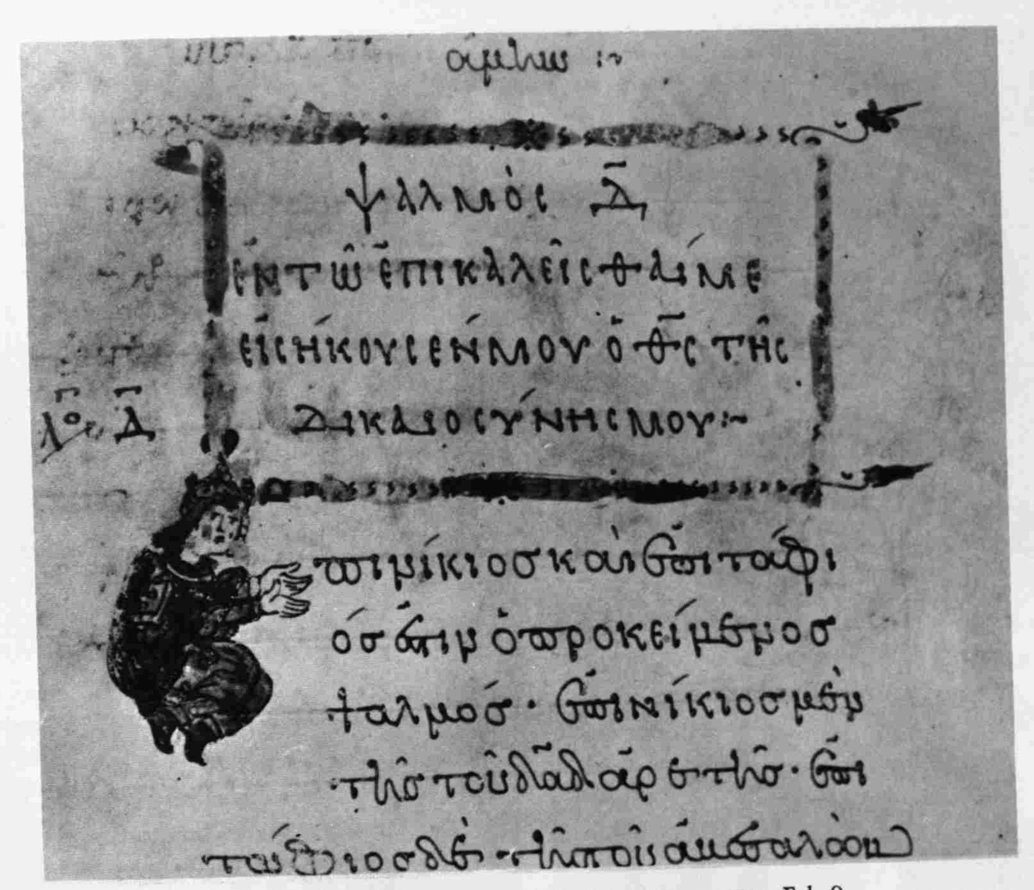


FIG. 171. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 9.



FIG. 172. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 96 v°.



FIG. 173. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 18.



FIG. 174. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 45.



FIG. 175. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 89.



FIG. 176. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 98 v°.



FIG. 177. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 127.



FIG. 178. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 178 v°.



FIG. 179. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 159 v°.



FIG. 180. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 181 v°.



FIG. 181. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 189 v°.



FIG. 182. — **29.** Paris. grec 654. Jean Chrysostome. Fol. 191.



FIG. 183. — Paris. latin 9428. Évangiles. Fol. 16 v°.



FIG. 184. — Paris. latin 9388. Sacramentaire de Drogon. Fol. 17 v°.

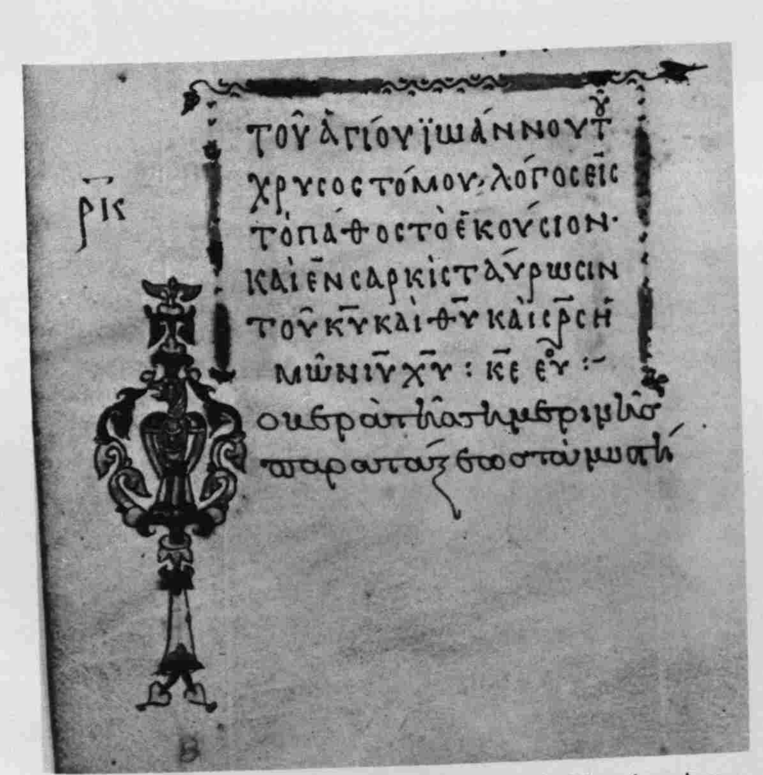


FIG. 185. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 195 v°.

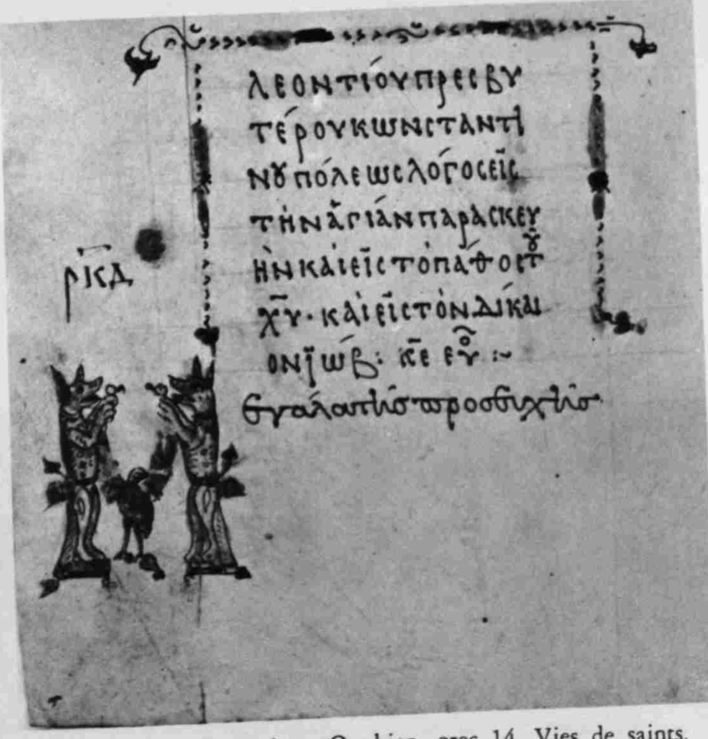


FIG. 186. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 210 v°.



FIG. 187. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 2 v°.



FIG. 188. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 10 r°.



FIG. 189. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 46 v°.



FIG. 190. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 113 r°.



FIG. 191. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 157 v°.

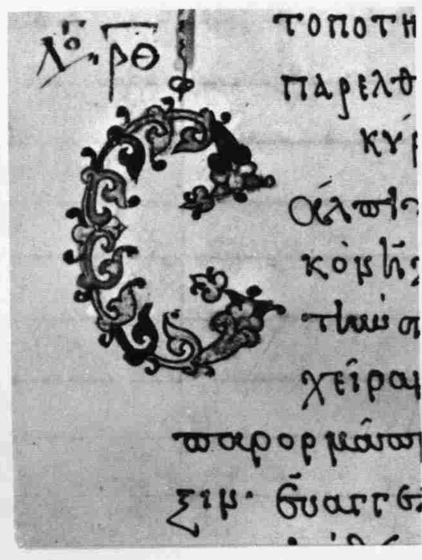


FIG. 192. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 161 r°.



FIG. 193. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 208 v°.

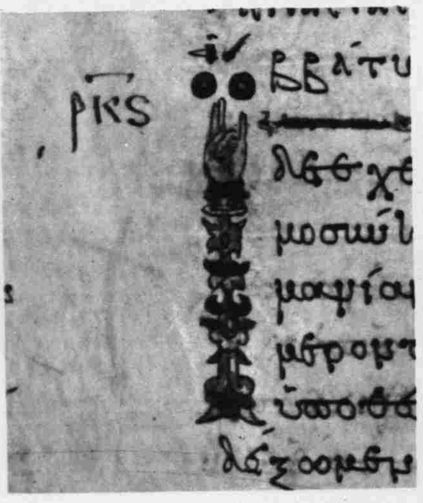


FIG. 194. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 217 v°.



FIG. 195. — **30.** Vatican. Ottobien, grec 14. Vies de saints. Fol. 238 v°.

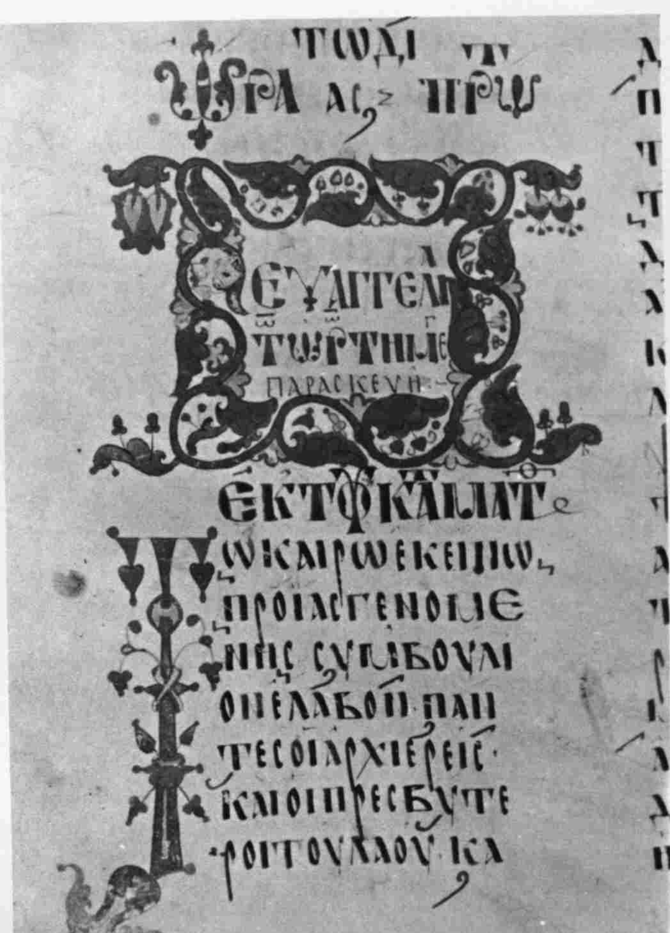


FIG. 196. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 56 v°.

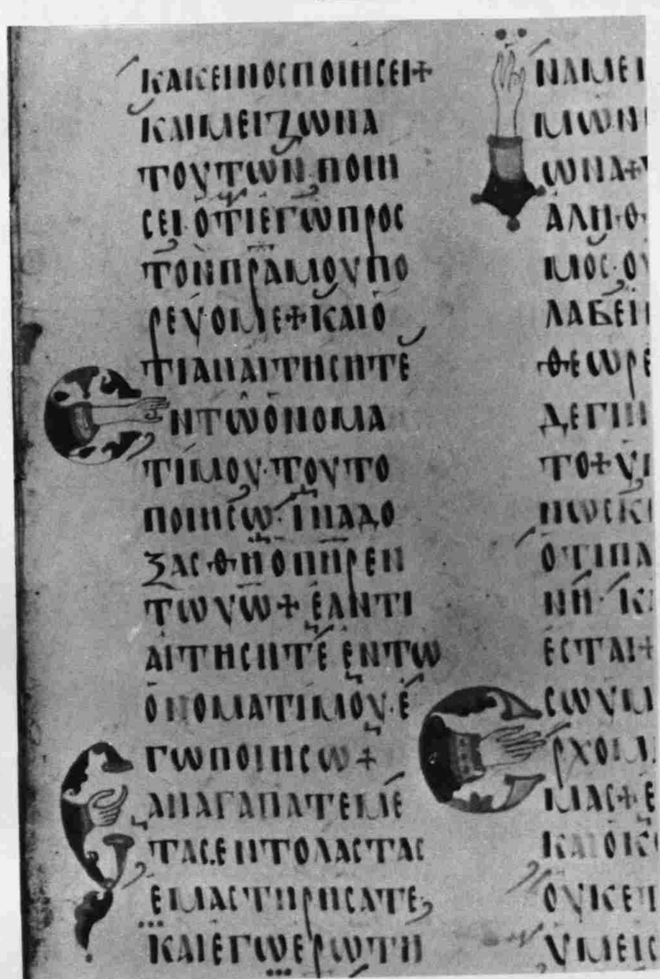


FIG. 197. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 34.



FIG. 198. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 71.



Fig. 199. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 9.



Fig. 200. — Milan. Ambros. B 159. Grégoire. Fol. 38 v°.



Fig. 201. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 20.

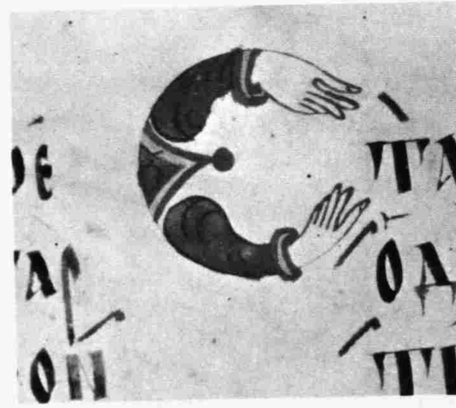


Fig. 202. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 49.



Fig. 203. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 125 v°.



Fig. 204. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 25 v°.



Fig. 205. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 35 v°.



Fig. 206. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 112 v°.



Fig. 207. — **31.** Paris. grec 277. Évangiles. Fol. 32.



Fig. 208. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 119 v°.



Fig. 209. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 205.



Fig. 210. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 28 v°.



Fig. 211. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 132 v°.



Fig. 212. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 283 v°.



Fig. 213. — **7.** Patmos grec 70. Évangiles. Fol. 64 v°.



Fig. 214. — **32.** Londres, British Museum, Arundel 547. Évangiles. Fol. 26 v°.



Fig. 215. — **32.** Londres, British Museum, Arundel 547. Évangiles. Fol. 30 v°.



Fig. 216. — **32.** Londres, British Museum, Arundel 547. Évangiles. Fol. 89 r°.



Fig. 217. — **32.** Londres, British Museum, Arundel 547. Évangiles. Fol. 89 v°.

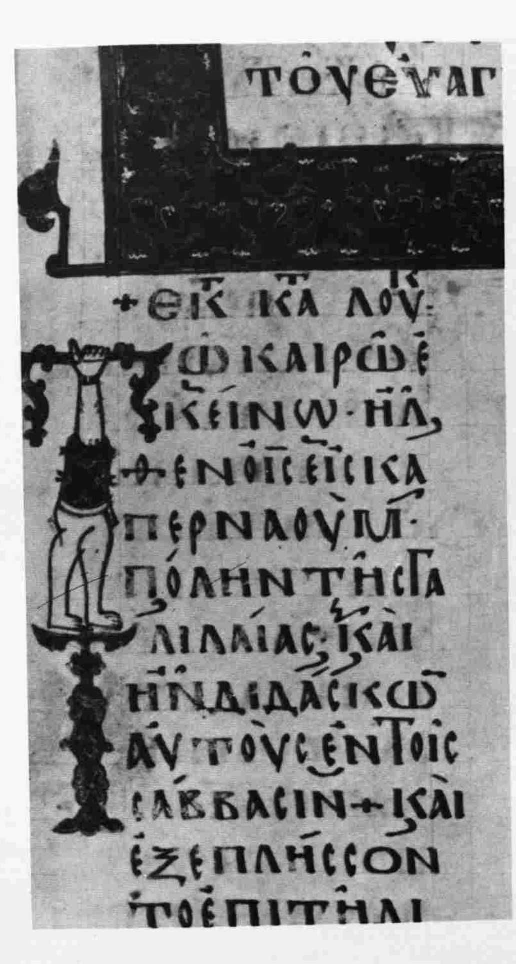


Fig. 218. — **32.** Londres, British Museum, Arundel 547. Évangiles. Fol. 95.

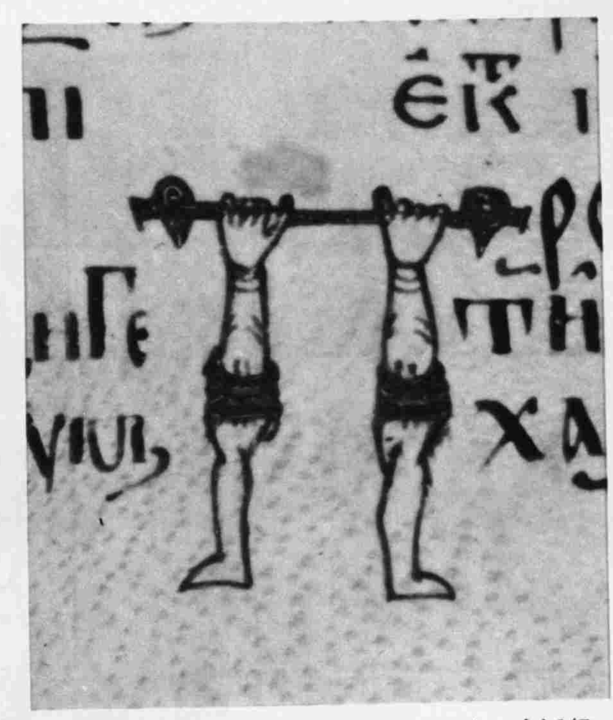


Fig. 219. — **32.** Londres, British Museum, Arundel 547. Évangiles. Fol. 164 v°.



Fig. 220. — **33.** Mont-Athos, Caracallou 11. Évangiles. Fol. 147 v°.

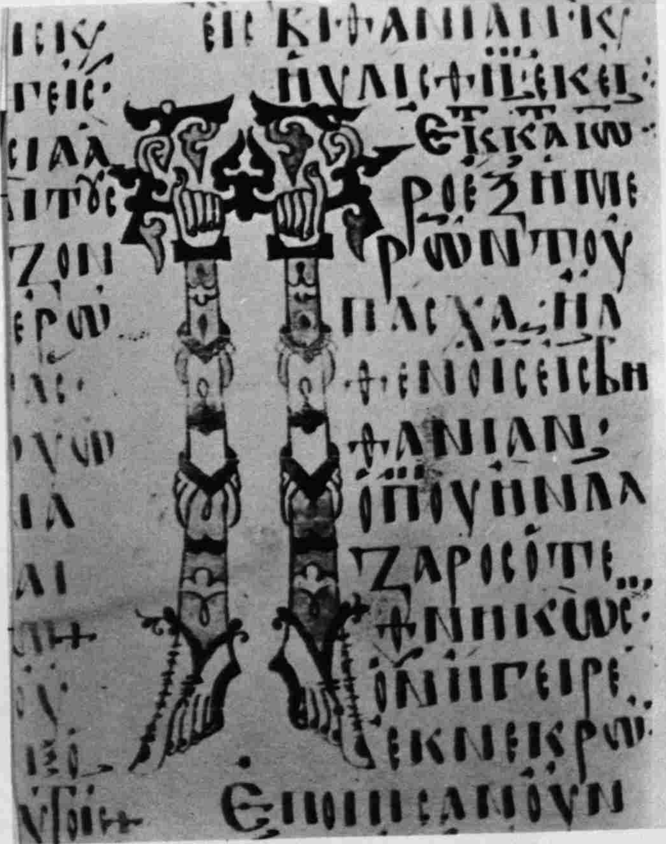


Fig. 221. — **33.** Mont-Athos, Caracallou 11. Évangiles. Fol. 115 v°.



FIG. 222. — **33.** Mont-Athos, Caracallou 11. Évangiles.



FIG. 223. — **34.** Patmos grec 29. Basile. Fol. 2.



FIG. 224. — **34.** Patmos grec 29. Basile. Fol. 55 v°.

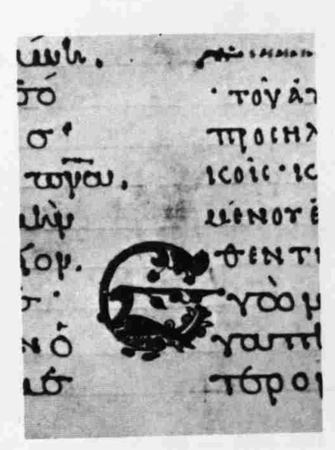


FIG. 225. — **34.** Patmos grec 29. Basile. Fol. 368 v°.



FIG. 226. — **34.** Patmos grec 29. Basile. Fol. 71 v°.



FIG. 227. — **34.** Patmos grec 29. Basile.



FIG. 228. — **35.** Athen. grec 210. Jean Chrysostome. Fol. 94.

FIG. 229. — **35.** Athen. grec 210. Jean Chrysostome. Fol. 97.



FIG. 230. — **35.** Athen. grec 210. Jean Chrysostome. Fol. 347 v°.

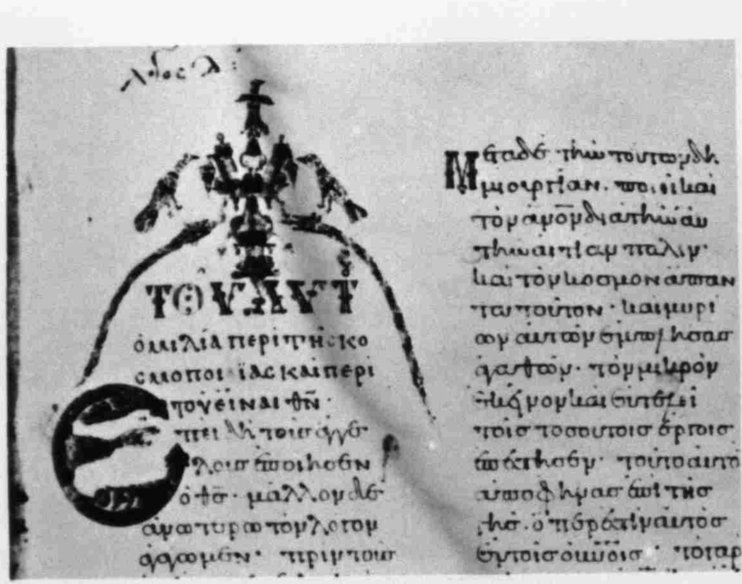
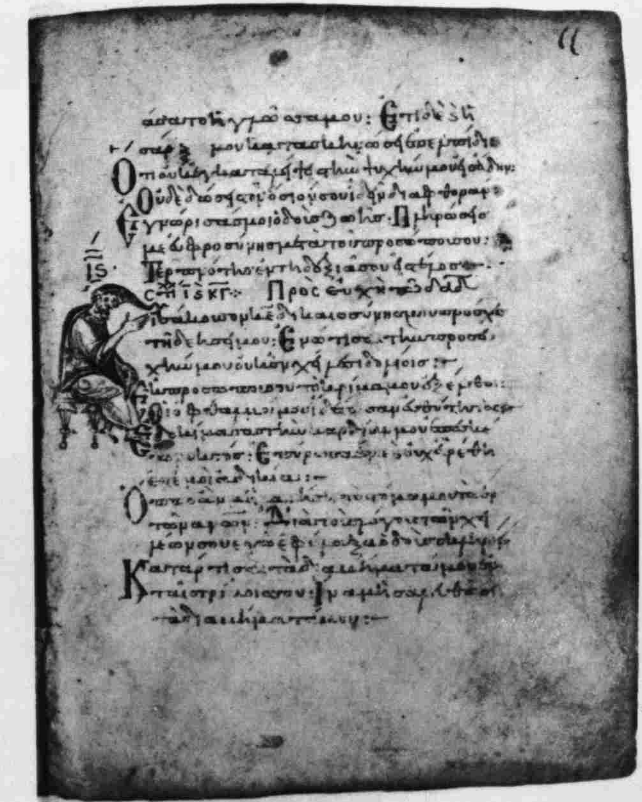


FIG. 231. — **35.** Athen. grec 210. Jean Chrysostome. Fol. 40.



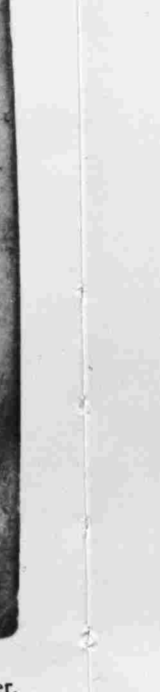


FIG. 232. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 11.

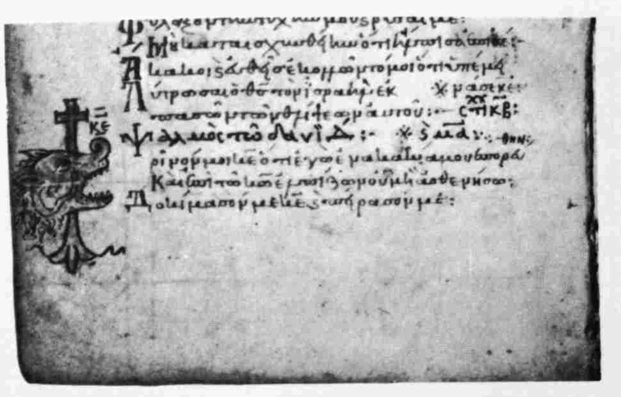


FIG. 233. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 20 v°.



FIG. 234. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 22 v°.

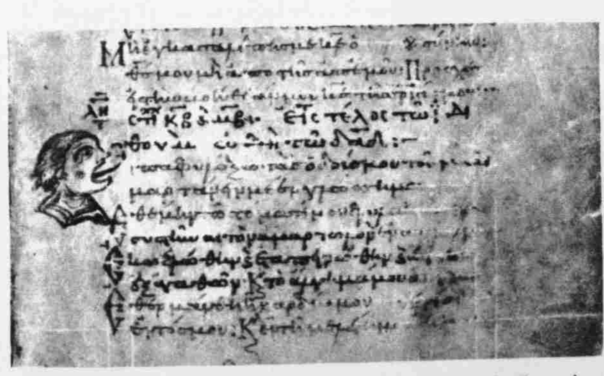


FIG. 235. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 34.



FIG. 236. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 37.

FIG. 237. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 40.

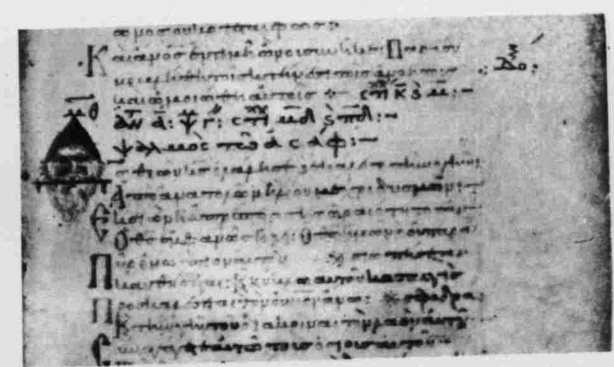


FIG. 238. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 44.

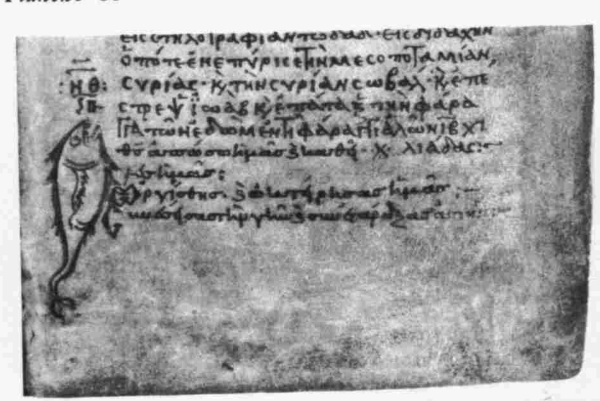


FIG. 239. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 52.

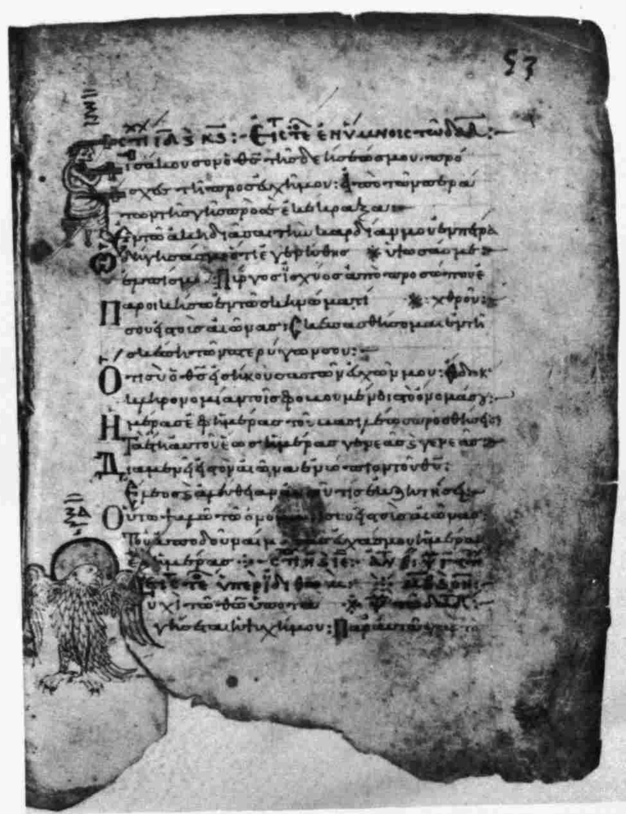


FIG. 240. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 53.

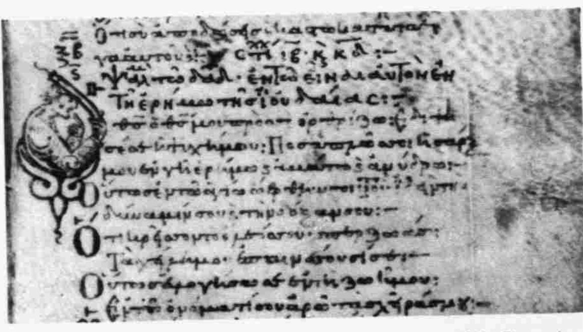


FIG. 241. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 54.

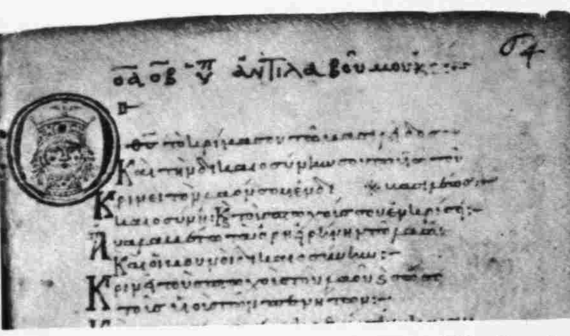


FIG. 242. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 64.



FIG. 243. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 81 v°.

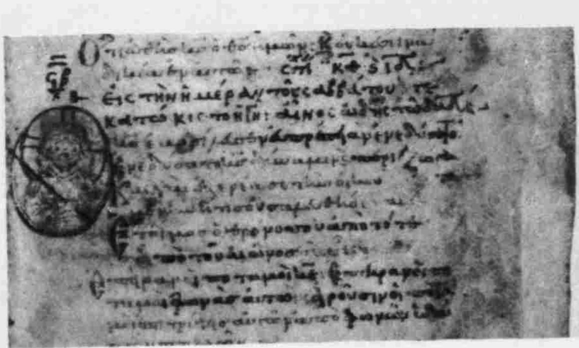


FIG. 244. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 88.

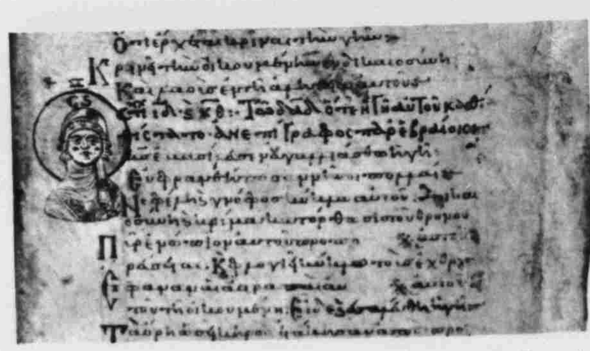


FIG. 245. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 91.

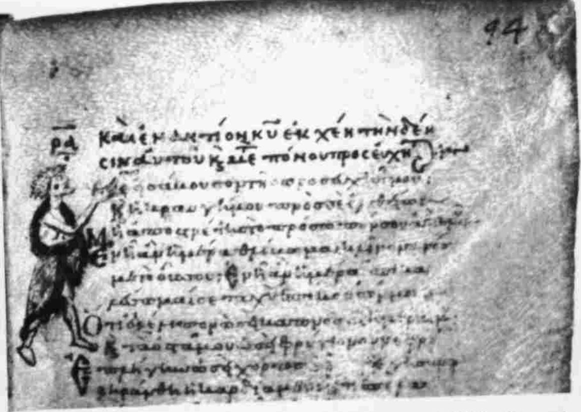


FIG. 246. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 94.

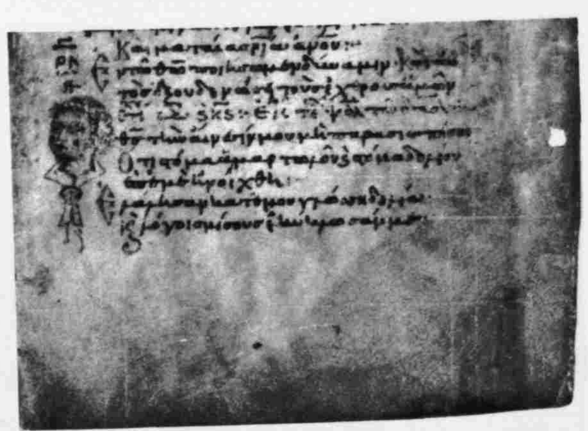


FIG. 247. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 106.

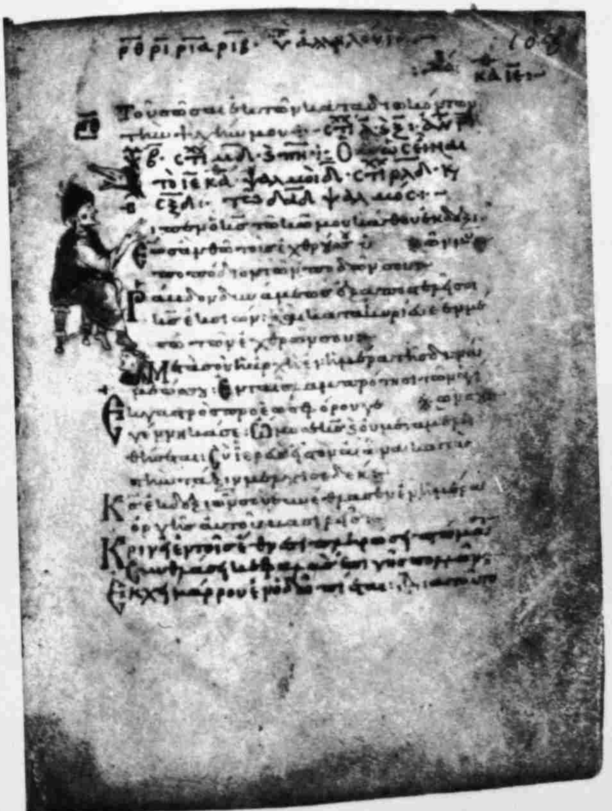


FIG. 248. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 108.

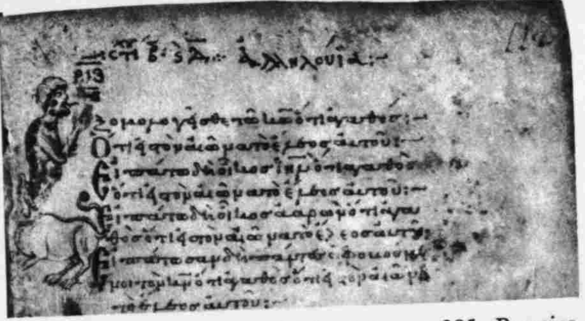


FIG. 249. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 112.



FIG. 250. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 113.



FIG. 251. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 122 v°.

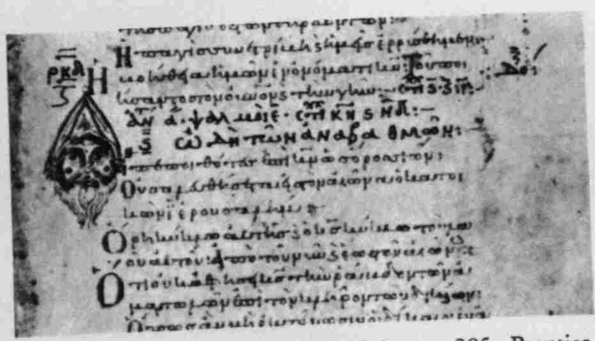


FIG. 252. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 123.



FIG. 253. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 125.



FIG. 254. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 135.



FIG. 255. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 139 v°.



FIG. 256. — **36.** Vatican. Barberini grec 285. Psautier. Fol. 140 v°.

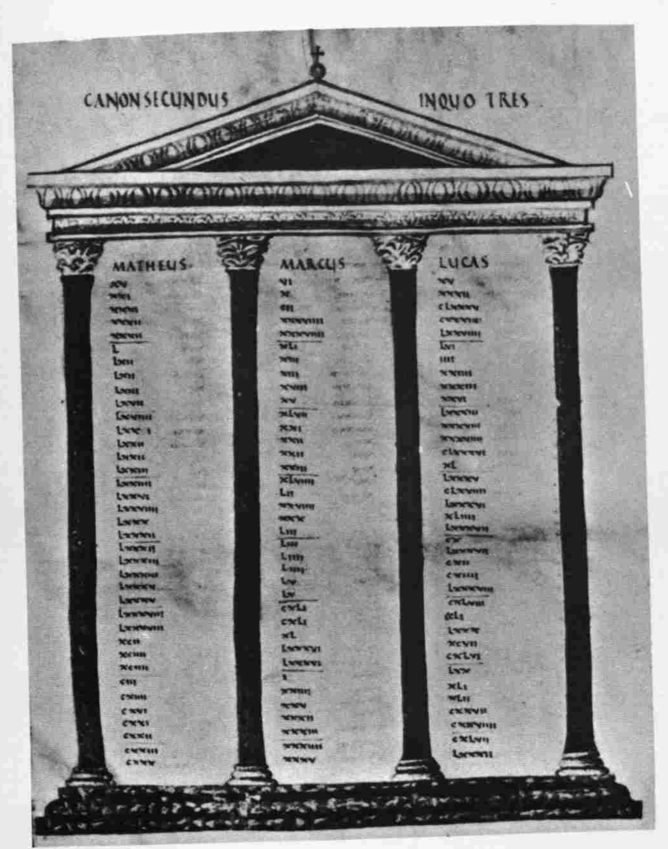


FIG. 257. — Brescia, Bibl. Quiriniana, cod. E II 9. Évangiles. Fol. 7. (D'après Koehler).

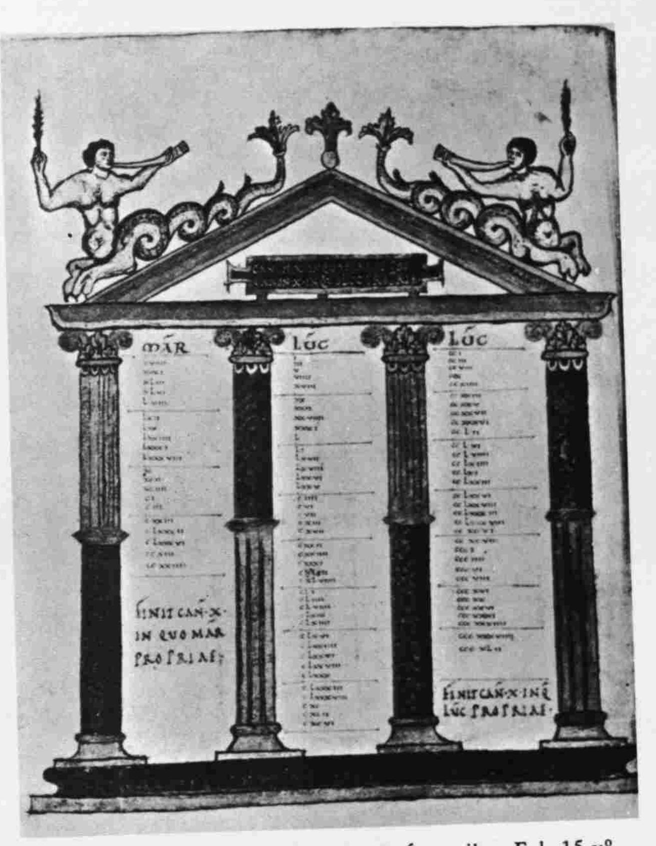


FIG. 258. — Veste Coburg. Ms. I. Évangiles. Fol. 15 v°. (D'après Koehler).



FIG. 259. — Paris. latin 9428. Sacramentaire de Drogon. Fol. 14.



Fig. 260. — Naples, B.N. cod. VI B 2, Homéliaire. Fol. 31 v°.



Fig. 261. — Naples, B.N. cod. VI B 2, Homéliaire. Fol. 25.



Fig. 262. — Amiens, Bibl. Municipale 18. Psautier. Fol. 135 v°.

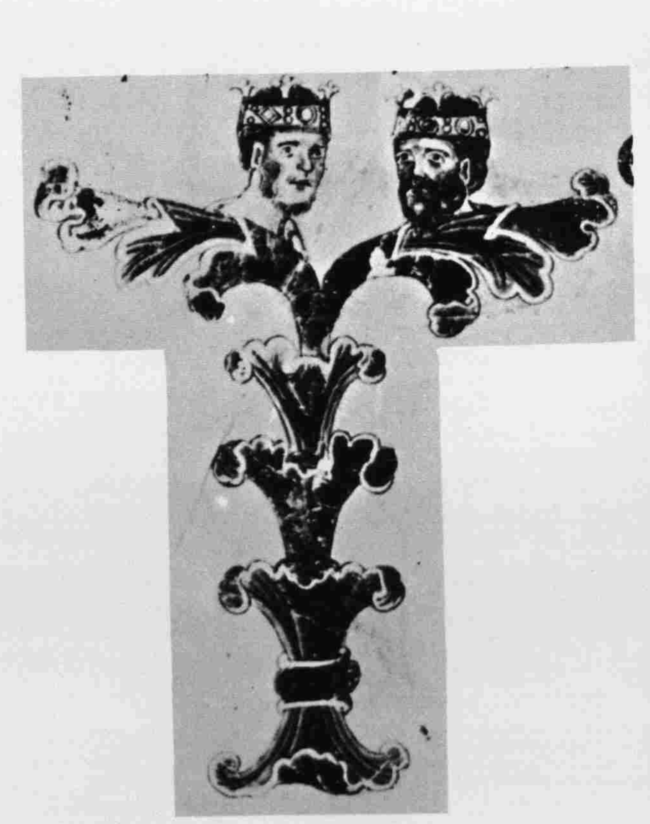


Fig. 263. — Lucques, Bibl. Capitulaire, cod. C, Passionnaire. Fol. 180 (vers 1125).

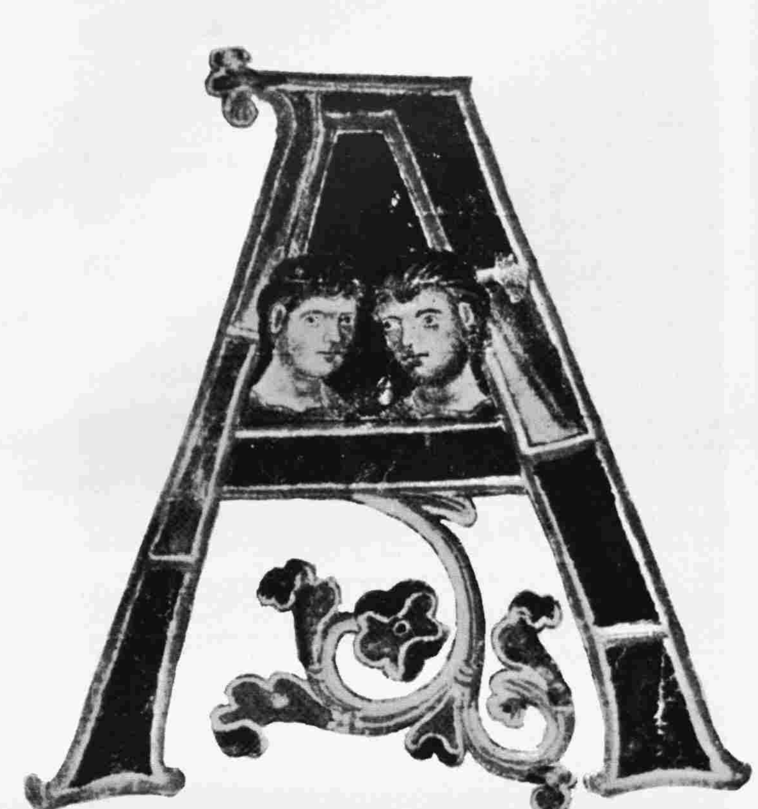


Fig. 264. — Lucques, Bibl. Capitulaire, cod. C, Passionnaire. Fol. 190.

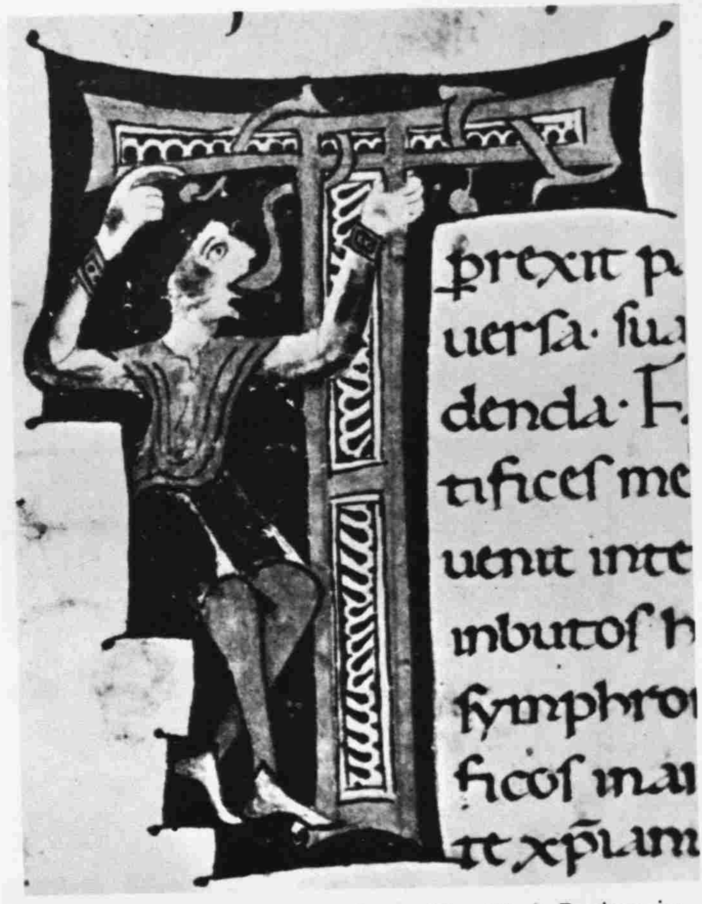


Fig. 265. — Florence, Laurentienne, Plut. 20. 2. Passionnaire. Fol. 207 (XIIe siècle).



Fig. 266. — Lucques, Bibl. Capitulaire, cod. C, Passionnaire. Fol. 43 v°.



Fig. 267. — Naples, B.N. latin 6, Virgile. Fol. 111.



FIG. 268. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 59 v°.

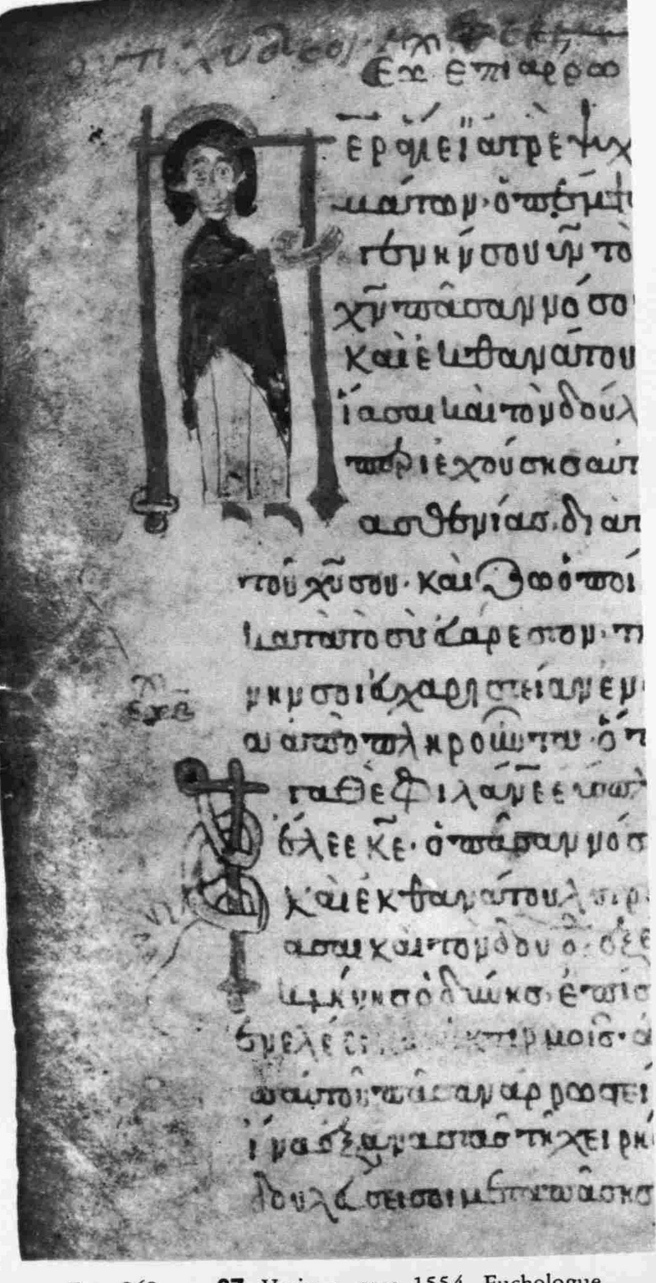


FIG. 269. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 137 v°.

FIG. 270. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 90 v°.





FIG. 271. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 170 v°.



FIG. 272. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 173 v°.

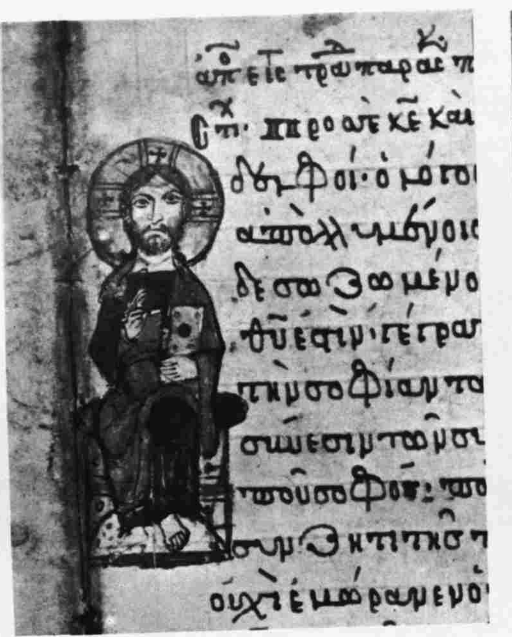


FIG. 273. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 175.



FIG. 274. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 182 v°.

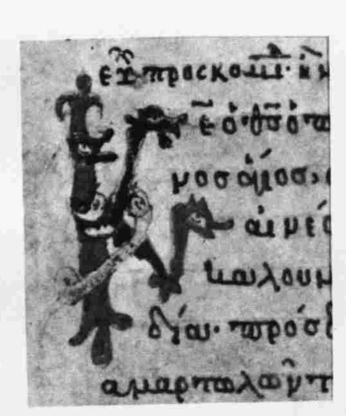


FIG. 275. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 11 v°.



FIG. 276. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 16.



FIG. 277. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 93.



FIG. 278. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 99.



FIG. 279. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 99 v°.



FIG. 280. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 174.



FIG. 281. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 178.



FIG. 282. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 22 v°.



FIG. 283. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 178 v°.



FIG. 284. — **37.** Vatican. grec 1554. Euchologue. Fol. 189.



FIG. 285. — **38.** Monte Cassino grec 431. Recueil ascétique et hagiographique. Fol. 78 v° et 79.



FIG. 286. — **39.** Athen. grec 74. Évangiles. Fol. 4 v°.



Fig. 287. — **39.** Athen. grec 74. Évangiles. Fol. 5.



Fig. 288. — **39.** Athen. grec 74. Évangiles. Fol. 59.

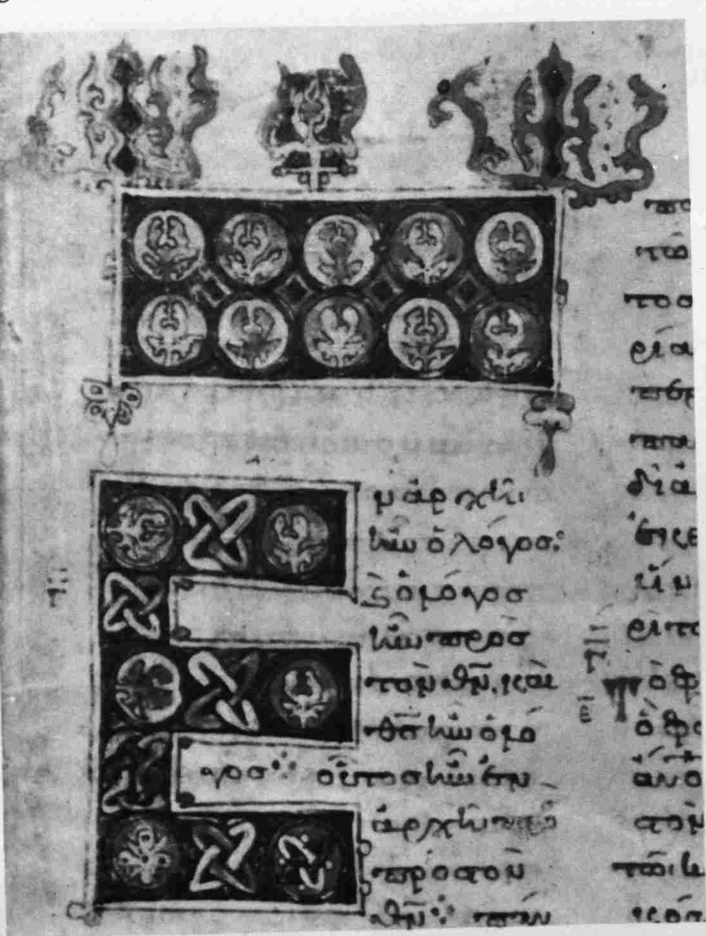


Fig. 289. — **39.** Athen. grec 74. Évangiles. Fol. 151.



Fig. 290. — **40.** Athen. grec 149. Actes des apôtres et Épîtres. Fol. 52 v°.



Fig. 291. — **40.** Athen. grec 149. Actes des apôtres et Épîtres. Fol. 103.



Fig. 292. — **40.** Athen. grec 149. Actes des apôtres et Épîtres. Fol. 143.

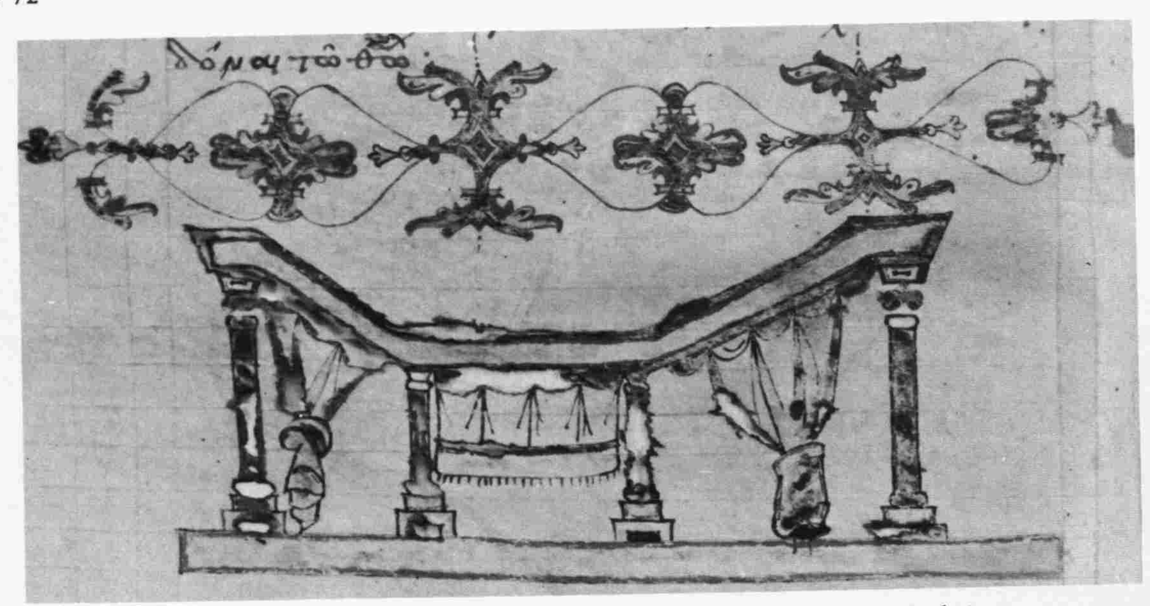


FIG. 293. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 6 v°.



FIG. 294. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 83 v°.



FIG. 295. — Exultet. Architecture en damier.



FIG. 296. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 97.

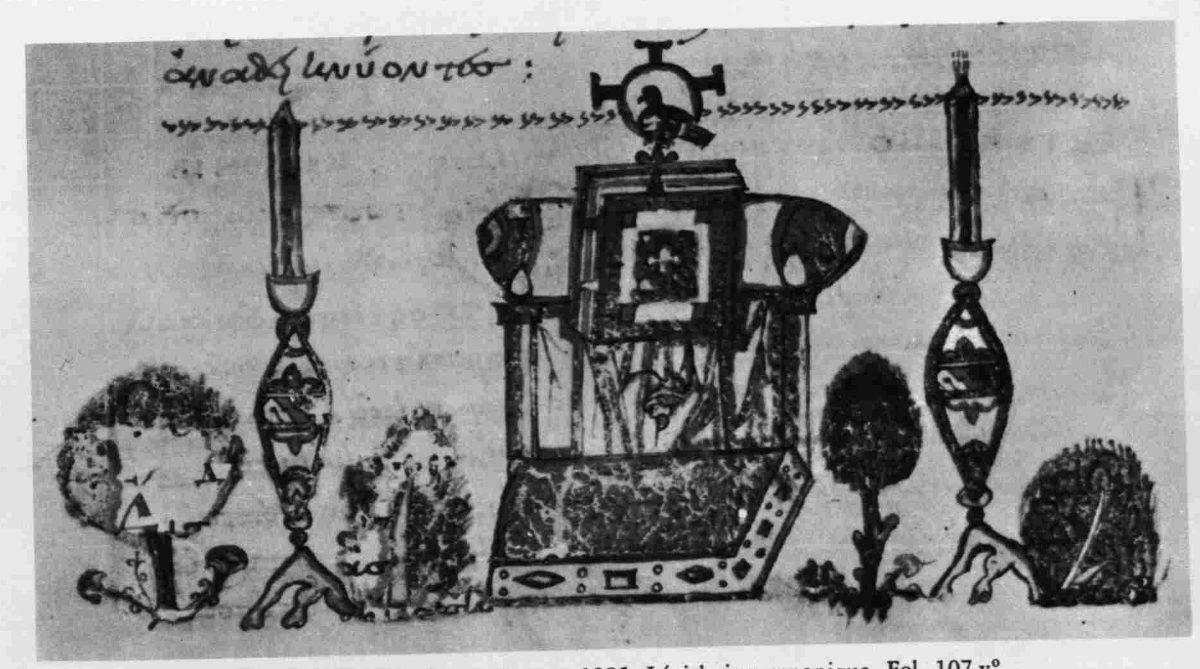


FIG. 297. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 107 v°.

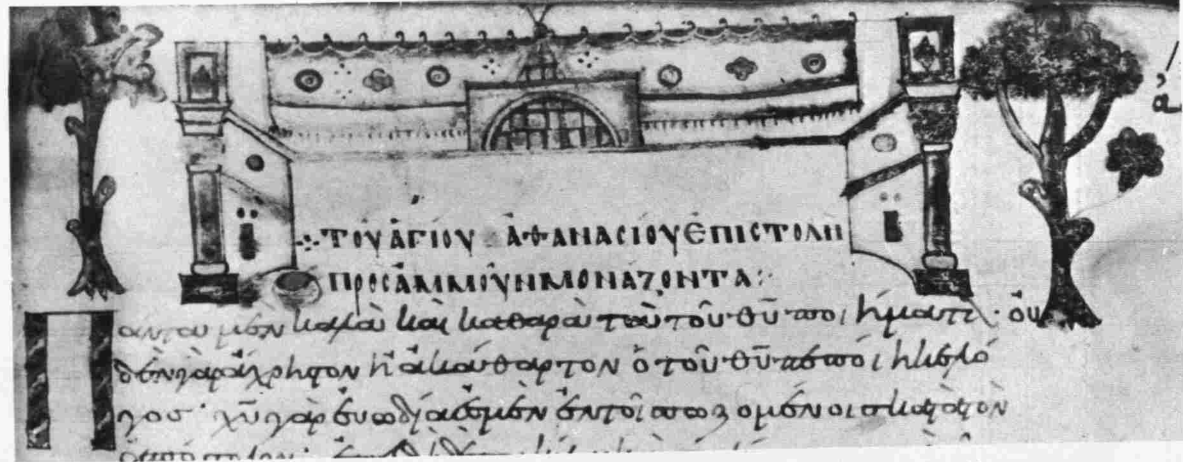


FIG. 298. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 123.



FIG. 299. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 117.



FIG. 300. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 143 v°.



FIG. 301. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 9 v°.

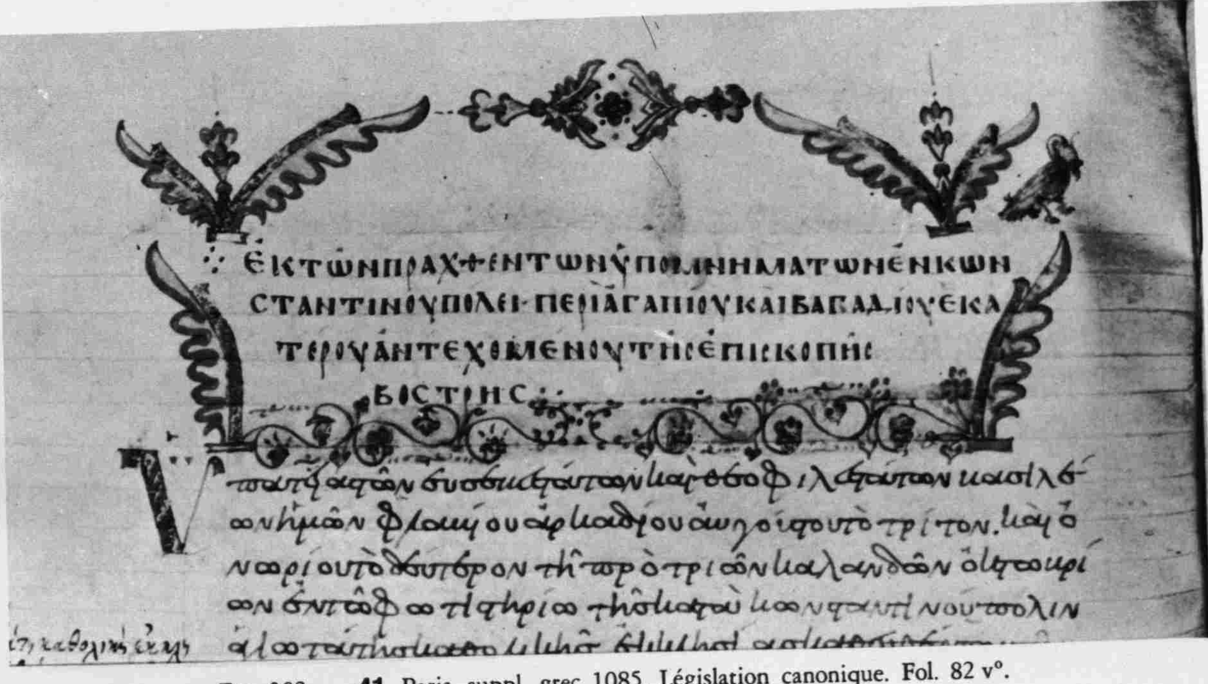


FIG. 302. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 82 v°.

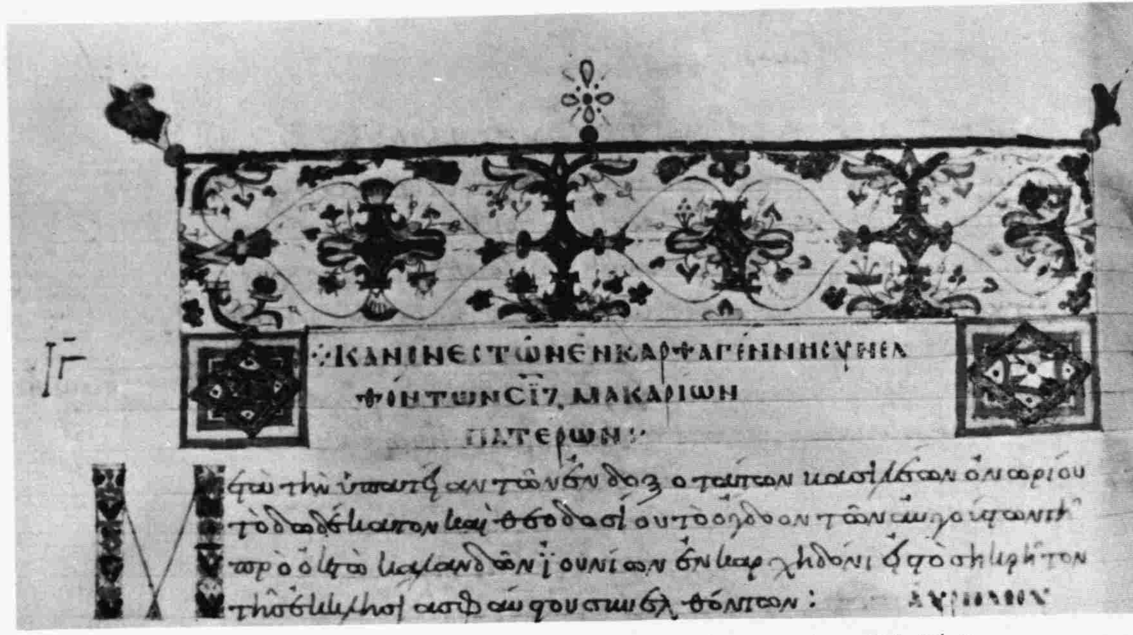


FIG. 303. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 36 v°.



FIG. 304. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 136.



FIG. 305. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 96 v°.

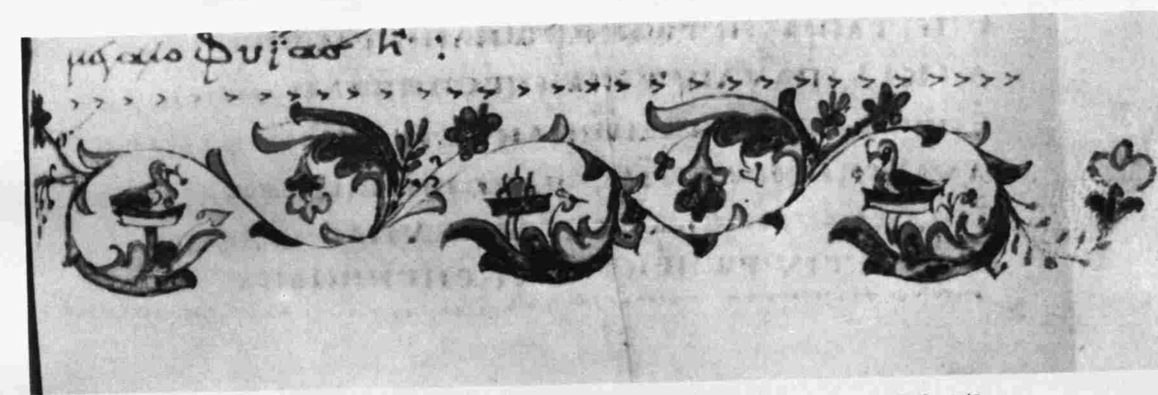


FIG. 306. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 149.

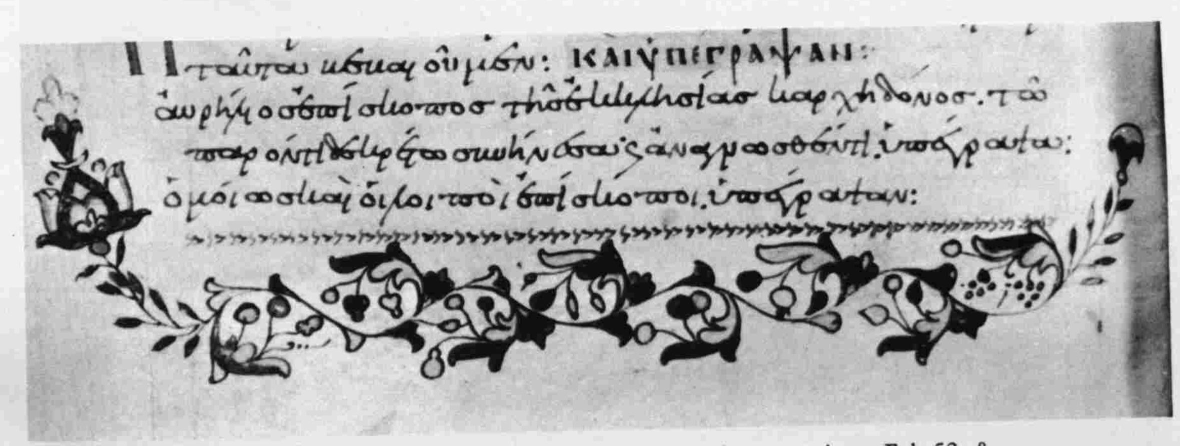


FIG. 307. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 52 v°.

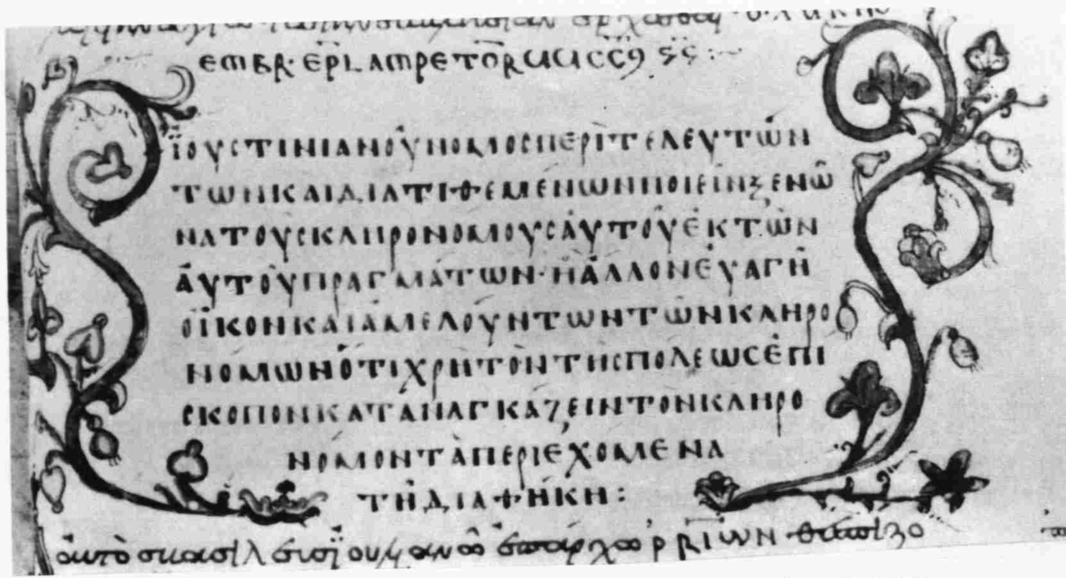


Fig. 308. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 191.

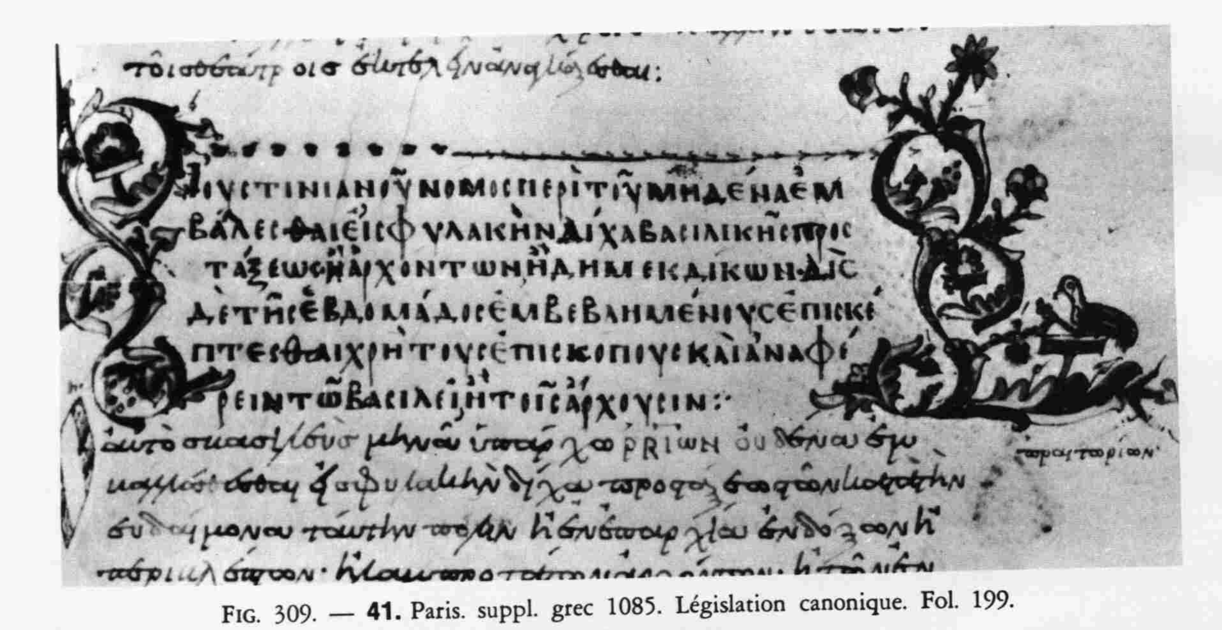


Fig. 309. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 199.



Fig. 310. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 205.



Fig. 311. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 155.

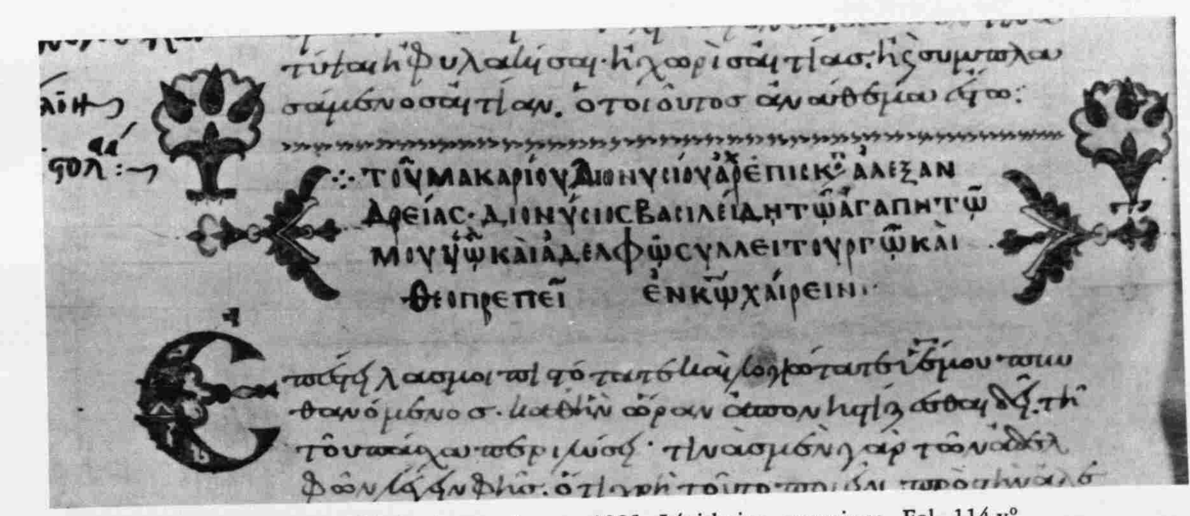


Fig. 312. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 114 v°.

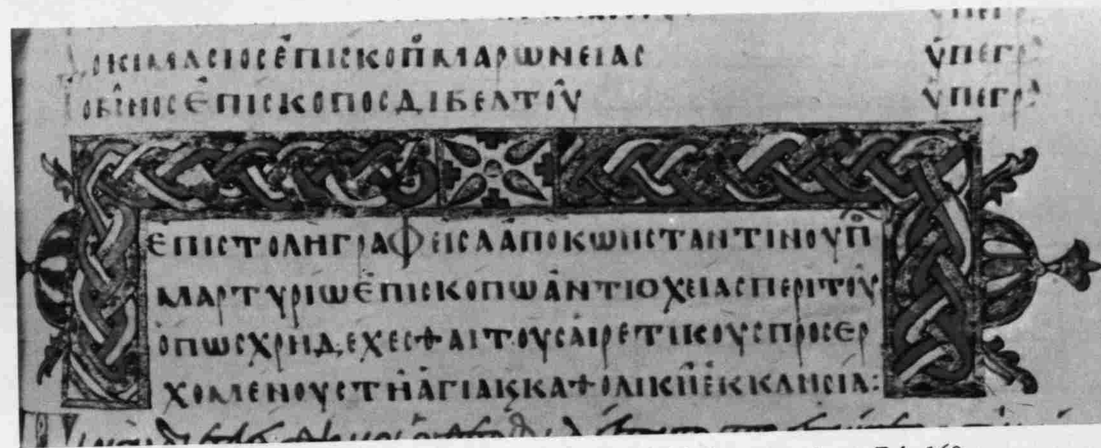


Fig. 313. — **41.** Paris. suppl. grec 1085. Législation canonique. Fol. 160.

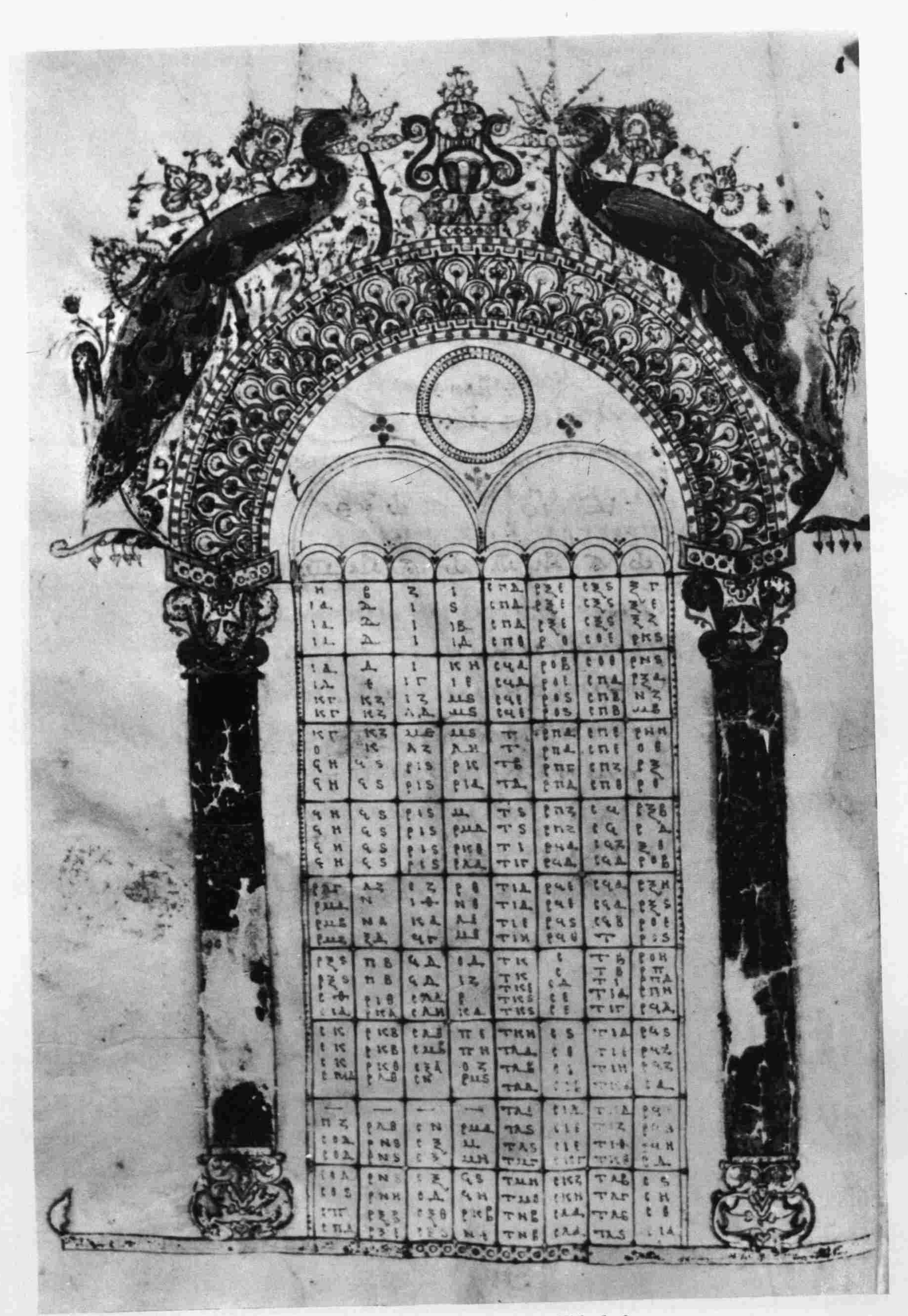


FIG. 314. — Paris. Coislin 20. Fol. 5 v°.



FIG. 315. — **42.** Paris. grec 279. Lectures d'évangiles. Fol. 3.

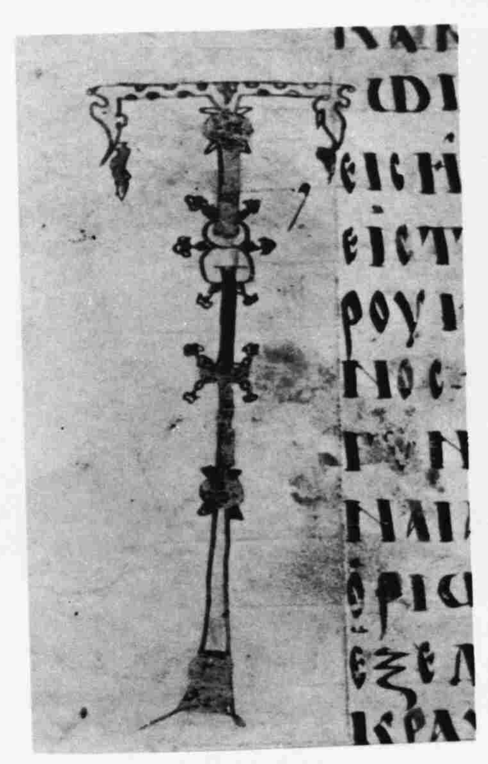


FIG. 316. — **42.** Paris. grec 279. Lectures d'évangiles. Fol. 103 v°.



FIG. 317. — **42.** Paris. grec 279. Lectures d'évangiles. Fol. 120 v°.



FIG. 318. — **42.** Paris. grec 279. Lectures d'évangiles. Fol. 141.



FIG. 319. — **42.** Paris. grec 279. Lectures d'évangiles. Fol. 152 v°.



FIG. 320. — **43.** Milan, Ambrosienne B. 56. Lectures d'évangiles. Fol. 24.

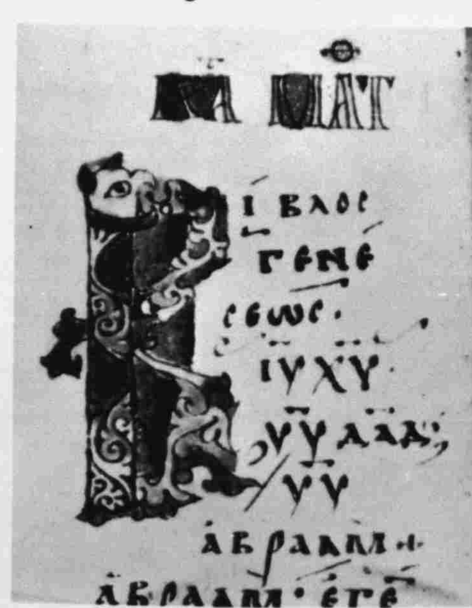


FIG. 321. — **44.** Mont-Sinaï 213. Lectures d'évangiles. Fol. 196 v°.



FIG. 322. — **44.** Mont-Sinaï 213. Lectures d'évangiles. Fol. 247 v°.

FIG. 323. — **44.** Mont-Sinaï 213. Lectures d'évangiles. Fol. 285 v°.

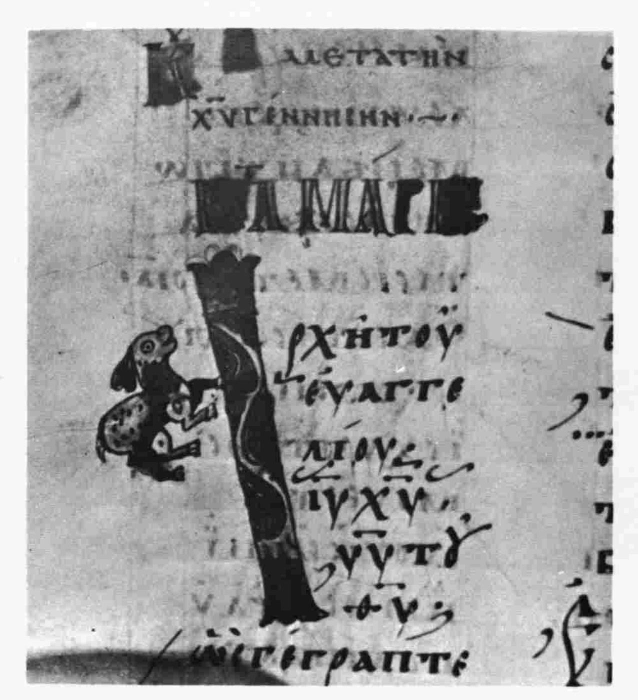


FIG. 324. — **44.** Mont-Sinaï 213. Lectures d'évangiles. Fol. 299 v°.



FIG. 325. — **44.** Mont-Sinaï 213. Lectures d'évangiles. Fol. 312 v°.



FIG. 327. — **45.** Moscou. Musée Historique grec 42. Évangiles. Fol. 1.



FIG. 326. — Moscou. Autrefois Bibl. Synodale 518. 4°.

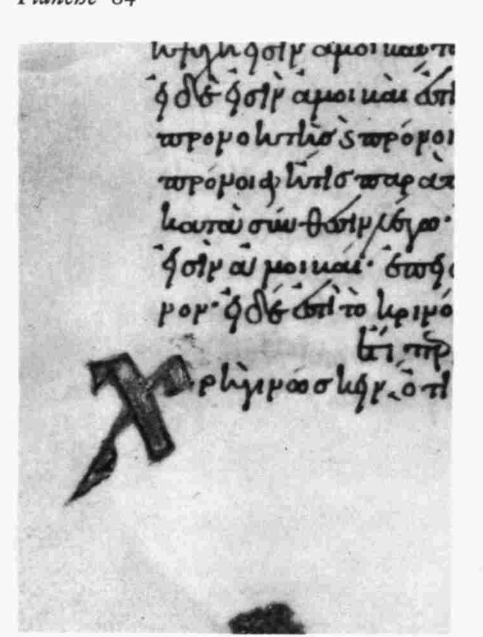


FIG. 328. — **48.** Vatican. grec R.IV.18. Jean Damascène. Fol. 46 v°.

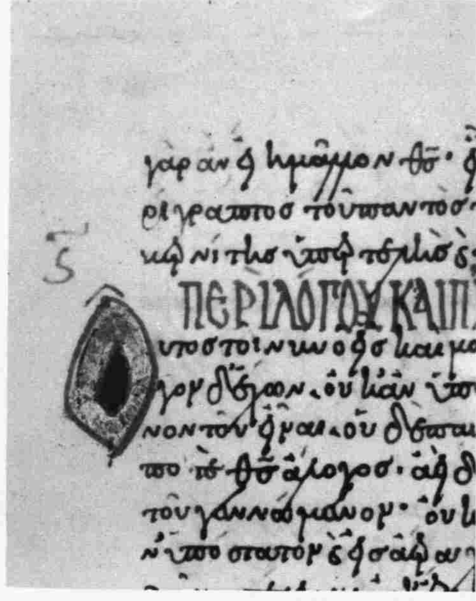


FIG. 329. — **48.** Vatican. grec R.IV.18. Jean Damascène. Fol. 53 v°.

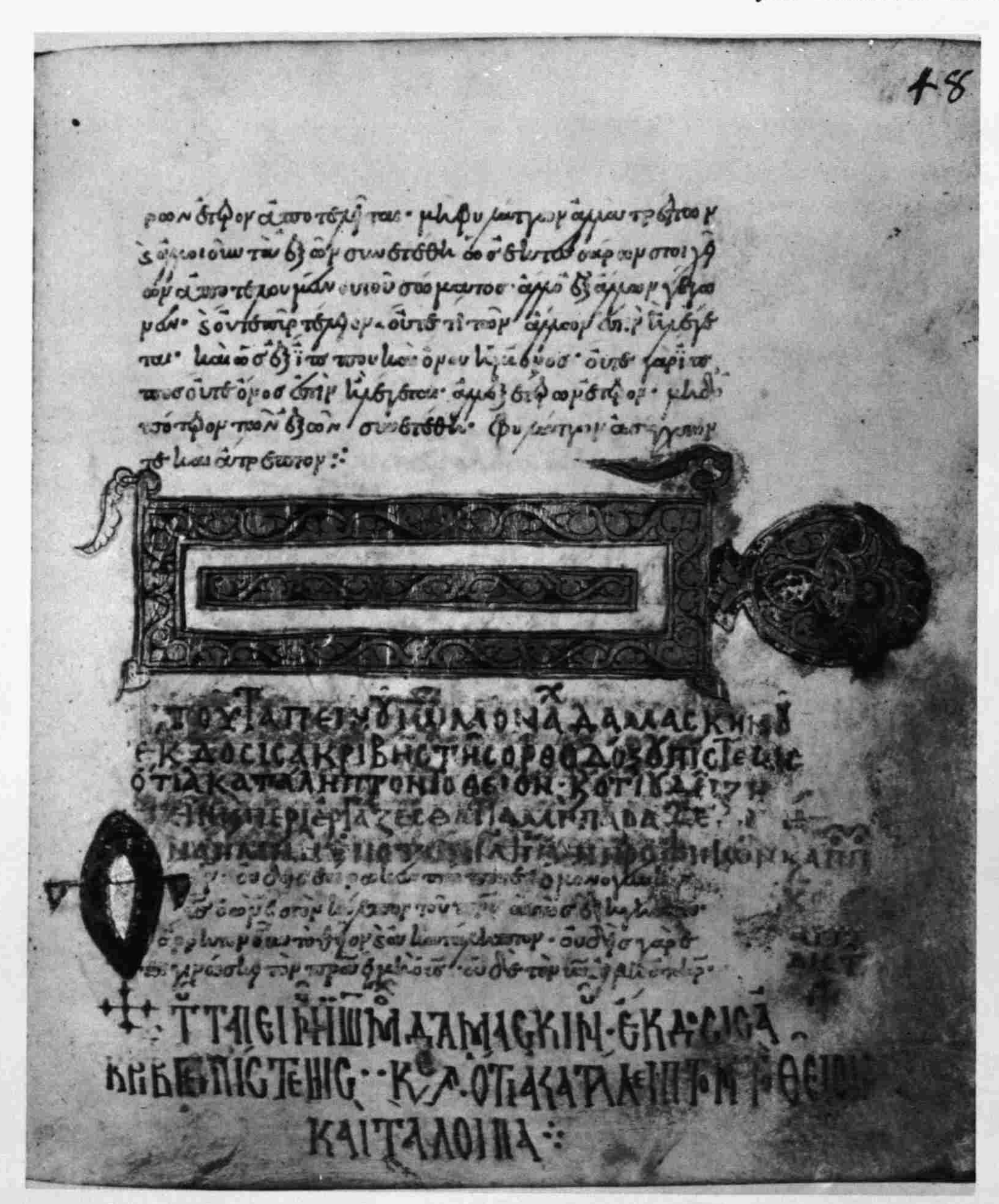


FIG. 330. — **48.** Vatican. grec R.IV.18. Jean Damascène. Fol. 48 r°.

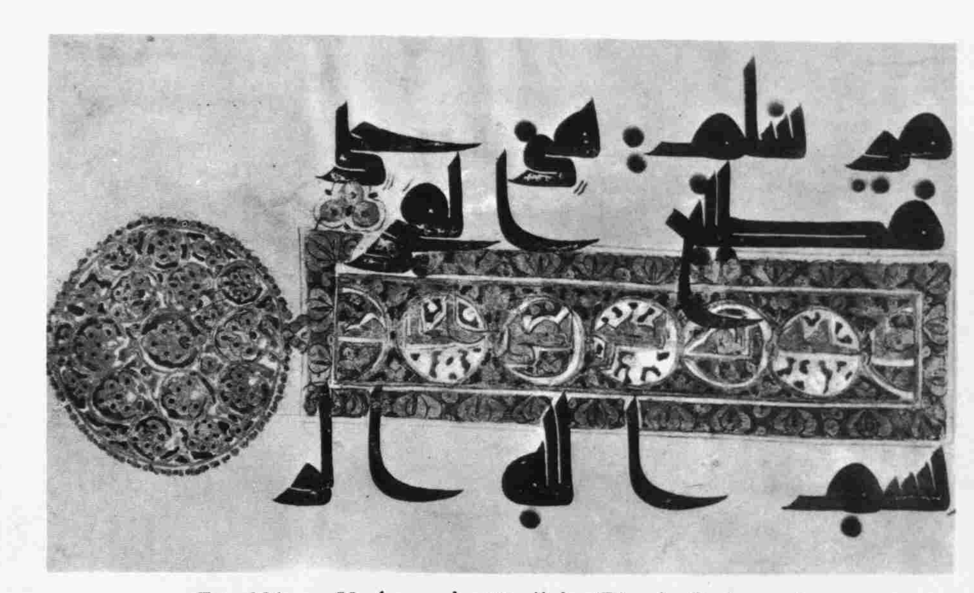


FIG. 331. — Un koran du IXe siècle. (D'après Grohmann).



FIG. 332. — **6.** Athen. grec 211. Fol. 271 v° (voir aussi planche 15).



FIG. 333. — Aix-la-Chapelle. Évangéliaire du Couronnement. Évangéliste (détail).



FIG. 334. — Aix-la-Chapelle. Évangéliaire du Couronnement. Évangéliste (détail).

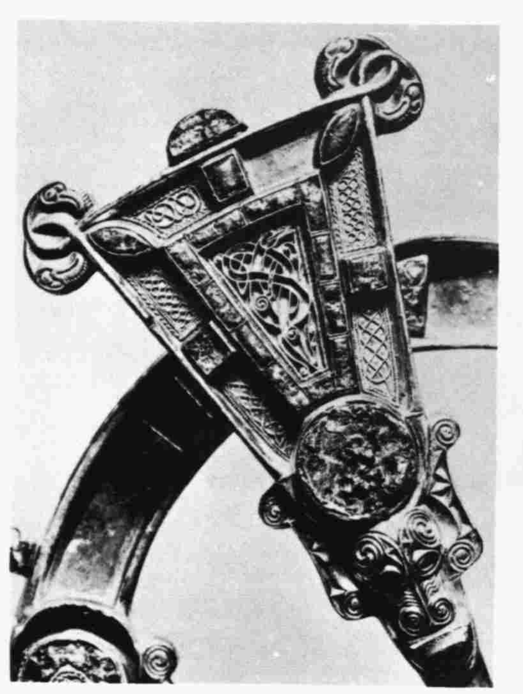


Fig. 335. — Irlande. Broche de Tara (détail).



Fig. 336. — Lichfield, Bibl. de la cathédrale. Détail du monogramme du Christ XP.

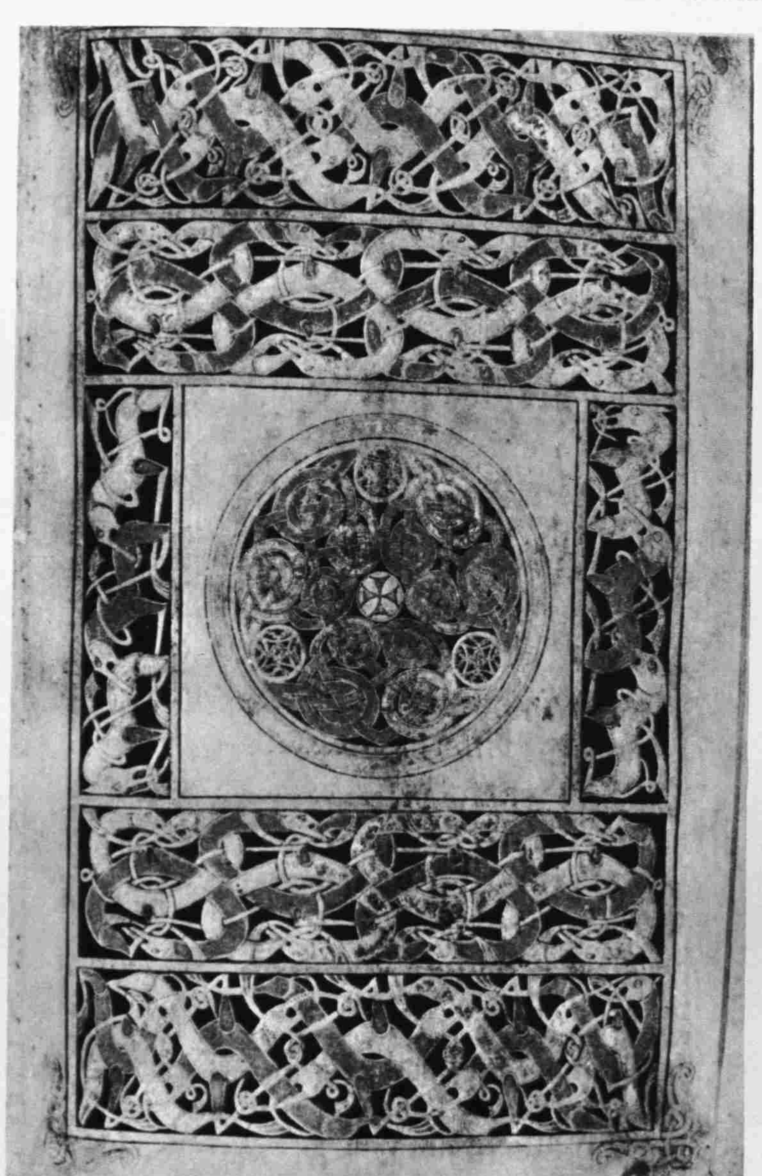


Fig. 337. — Dublin, Trinity College. Book of Durrow. Fol. 174 v°.

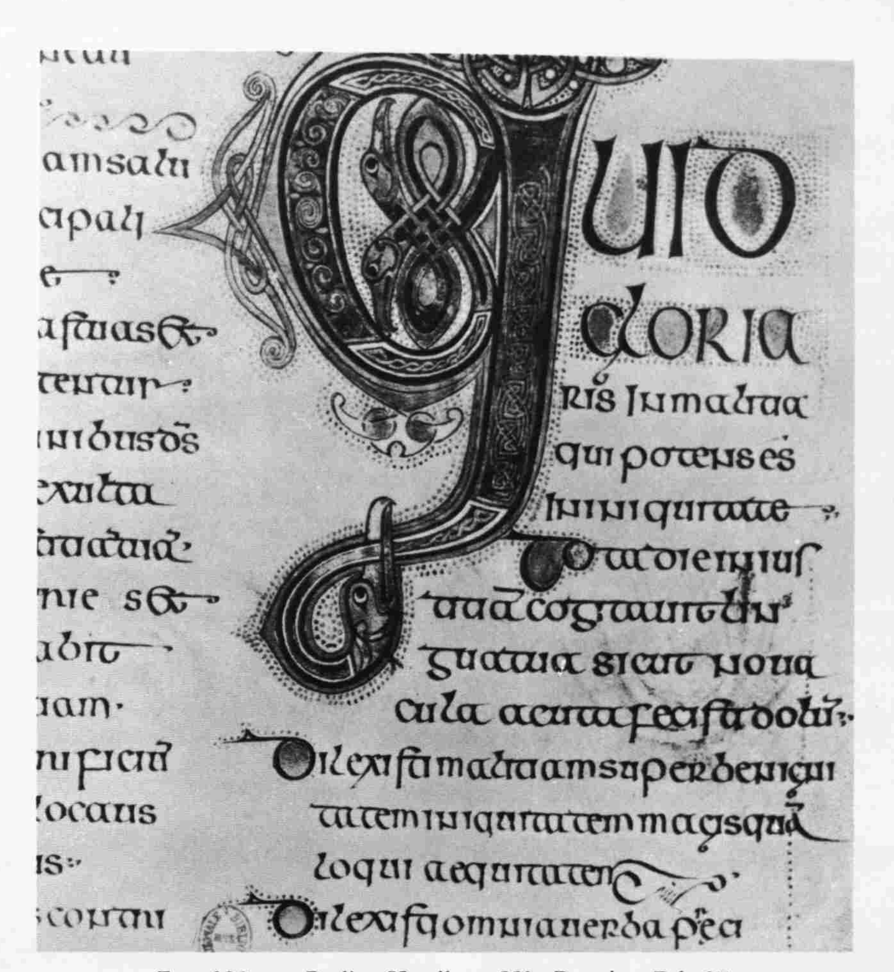


Fig. 338. — Berlin. Hamilton 553. Psautier. Fol. 27.

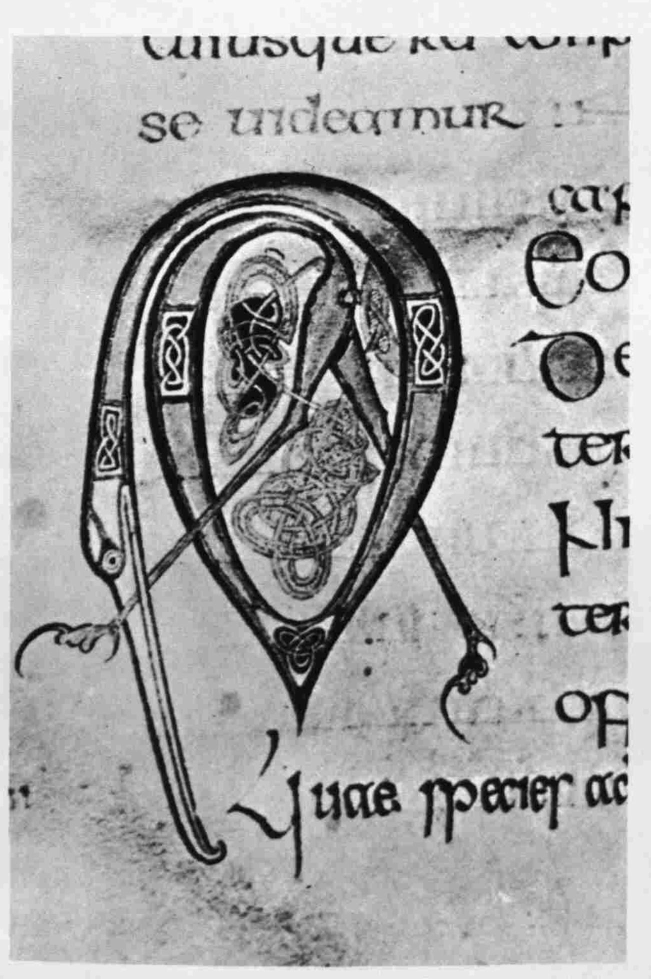


Fig. 339. — Cologne, cathédrale. Cod. 213.



Fig. 340. — Dublin, Trinity College. Book of Kells. Fol. 8.



FIG. 341. — Dublin, Trinity College. Book of Kells. Fol. 45.



FIG. 342. — Dublin, Trinity College. Book of Kells. Fol. 58 v°.

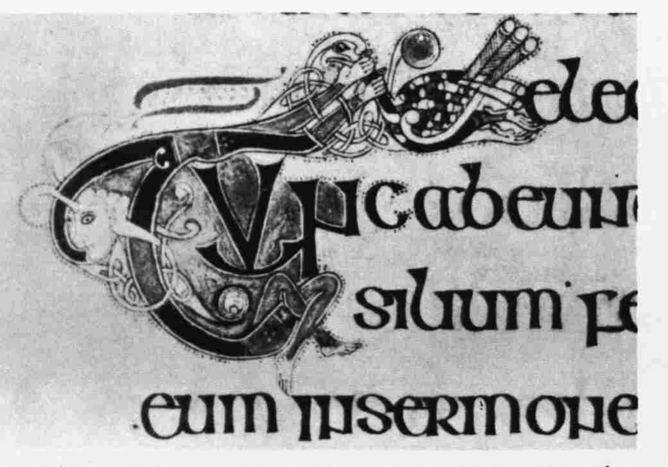


FIG. 343. — Dublin, Trinity College. Book of Kells. Fol. 96.



FIG. 344. — Amiens, Bibl. Municipale. Cod. 18. Fol. 137 v°.



FIG. 345. — Amiens, Bibl. Municipale. Cod. 18. Fol. 24.



FIG. 346. — Paris. latin 12168. Fol. 97 v°.



FIG. 347. — Cambrai. Cod. 470. Fol. 69. Commentaire sur Job.



FIG. 348. — Mont-Athos. Lavra, cod. 86. Évangiles.



FIG. 349. — Mont-Athos. Lavra, cod. 86. Fol. 73 v°.



FIG. 350. — Jérusalem. Patriarcat grec. Rouleau liturgique.



FIG. 351. — Jérusalem. Patriarcat grec. Rouleau liturgique.



FIG. 352. — Istanbul. Patriarcat grec. Grégoire de Nazianze. (Photo abbé Richard).





FIG. 353. — Istanbul. Patriarcat grec. Grégoire de Nazianze. (Photo abbé Richard).

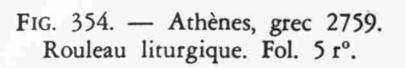
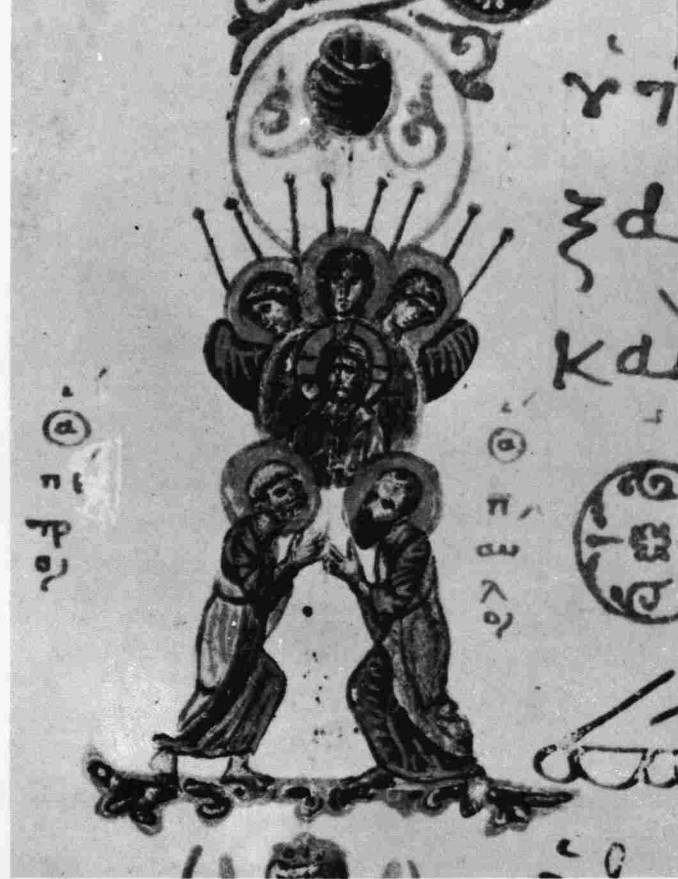


FIG. 354. — Athènes, grec 2759. Rouleau liturgique. Fol. 5 r°.





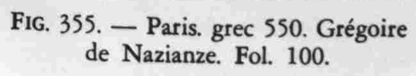


FIG. 355. — Paris. grec 550. Grégoire de Nazianze. Fol. 100.



FIG. 356. — Paris. grec 550. Grégoire de Nazianze. Fol. 90.



FIG. 357. — Paris. grec 550. Grégoire de Nazianze. Fol. 99 v°.



FIG. 358. — Mont Sinaï 339. Grégoire de Nazianze. Fol. 320 v°.

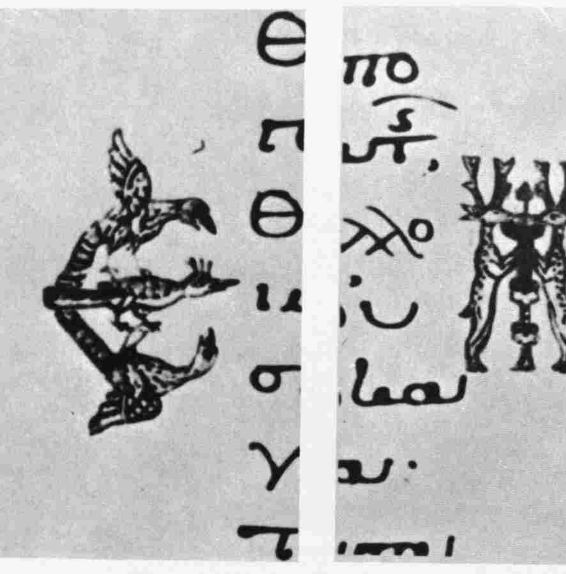


FIG. 359. — Mont Sinaï 339. Grégoire de Nazianze. Fol. 330 v°.

FIG. 360. — Mont Sinaï 339. Grégoire de Nazianze. Fol. 143 r°.

FIG. 361. — Boston, Massachussets. Fine Arts Museum. Broderie musulmane (détail).



FIG. 362. — Vienne (Autriche). Schatzkammer. Doublure du manteau de Roger II (détail). Cf. fig. 157.